FRITZ STRICH

Deutsche Klassik und Romantik

ODER VOLLENDUNG UND UNENDLICHKEIT

EIN VERGLEICH

1922

Meyer & Jessen / Verlag / München

Digitized by Google

830.9
S916d

Harr.
8405
Herman
5-16-1923

Erste bis dritte Auflage
Copyright 1922 by Meyer & Jessen Verlag, München
Gedruckt von der Roßberg'schen Buchdruckerei in Leipzig

Digitized by Google

25 Mai 23 EHW

Grundbegriffe

Die Geschichte des menschlichen Geistes ist die unendliche Verwandlung des ewig einen Typus Mensch. Er ist die Substanz, die aller zeitlichen Entwicklung zugrunde liegt, der Mythos gleichsam, der sich zeitlos ruhend durch die schöpferisch bewegte Zeit hindurchzieht. Er wandelt sich zu der unendlichen Erscheinungsfülle und bleibt in allem Wechsel der Gestalt sich doch in seinem Wesen gleich.

Die Wissenschaft der Geschichte hat also diese zweifache und doch nur eine Aufgabe: die Dauer und den Wechsel des Geistes, seine Dauer im Wechsel und seinen Wechsel in der Dauer zu erfassen. Sie muß zunächst demnach die wandellose Form, die ewige Substanz des Menschentums zu fassen suchen, die zeitlos durch die Zeiten geht. Dies tut sie mit den Grundbegriffen. Sie will mit ihnen das erfassen und bezeichnen, was den Mensch zum Menschen macht, den Geist zum Geist, und ruhender Pol in der Flucht der Erscheinungen ist.

Aber diese ewige Form gewinnt ihr Leben nur in dem unendlichen Gestaltenwechsel der Zeit, in der nichts als ein gleiches wiederkehren kann, weil die Zeit eine schöpferische Entwicklung ist. Dies gibt der geschichtlichen Wissenschaft die andere Seite.

Man nennt die einheitliche und eigentümliche Manifestation der ewigen Grundform in der Zeit, die charakteristische Gestalt, in welcher sie zu einer Zeit erscheint, den Stil dieser Zeit. Der Stil ist also die zeitliche Erscheinung des zeitlosen Menschentums. Die Dauer und der Wechsel des Geistes finden gleichermaßen in ihm den Ausdruck. Darum also ist die Geistesgeschichte notwendig Stilgeschichte. Sie stellt den einen Geist im Wandel seines Lebens dar.

Wie aber kann man das zeitlose Wesen des Geistes fassen? Wie kommt man zu den Grundbegriffen? Was macht den Geist zum Geiste? Zunächst: was der Mensch mit jedem anderen Organismus der Natur gemeinsam hat, ist das, was überhaupt das Leben und was auch die Geschichte ausmacht: ganz ebenso wie eine Blume etwa, ist auch der Mensch die zeitliche Verwandlung und Entwicklung einer fest geprägten Form. Denn dies ist, wie gesagt, das Leben überhaupt. Was aber den Menschen von jedem anderen Organismus unter-

424858

Digitized by Google

scheidet, ist: daß ihm dieses Wesen seines Lebens zum Bewußtsein kommt. Er lebt nicht nur sein Leben, er erlebt es auch. Er fühlt die Dauer seines einen Ich und seine zeitliche Verwandlung. Er weiß sich als den immer einen und den immer anderen. Er wächst und welkt und bleibt doch er. Bewußtsein ist letzten Endes gar nichts anderes als dieses zweifach eine Erlebnis des Lebens.

Aber dies Erlebnis sagt ihm noch ein anderes. Er weiß wohl Dauer und Verwandlung und erlebt doch auch, daß beides enden muß. Der Tod setzt jener Dauer seines Ich ein Ziel, so wie er die Verwandlung endet. Ja, die Verwandlung ist nur ewiger Tod, Vergänglichkeit. Mit dem Erlebnis des Lebens also ist das Erlebnis des Todes notwendig verbunden. Der lebende Mensch weiß allein von allen Geschöpfen der Natur den Tod und die Vergänglichkeit der Zeit. Vom Baume der Erkenntnis pflückt er das Todbewußtsein. Dies treibt ihn aus dem Paradiese seines Glückes. Es ist das Opfer, das er dem Bewußtsein des Lebens bringen muß. Der Sinn und das Recht des Lebens droht ihm hinzuschwinden. Wenn Leben enden muß, so ist es also nicht notwendig in sich selbst, so muß es also nicht — leben.

Aus dieser Tiefe der Erkenntnis und des Schmerzes steigt nun, was erst den Geist wirklich zum Geiste macht: der Wille zur Ewigkeit. Der Wille zu etwas, das so notwendig in sich selber ist, daß es notwendig dauern muß. Dies ist das letzte Ziel des Geistes. Er will sich selbst erlösen aus Vergänglichkeit, sich selbst verewigen, indem er sich einer Ewigkeit, erkennend, handelnd, gestaltend, so einfügt, daß er ihrer ewigen Dauer und Notwendigkeit teilhaftig wird.

Alles, was der Geist an letzten Werten aufstellt und verwirklicht, kommt aus diesem Willen zur Ewigkeit, welcher den Geist zum Geiste macht. Alle Systeme der Kultur haben diesen Sinn und dieses Ziel. Die Religion will Ewigkeit erleben, Sittlichkeit sie handeln, Philosophie sie denken, Geschichte sie entwickeln und die Kunst: sie gestalten.

Es gibt nun aber, so seltsam dies zunächst auch klingen mag, gemäß dem zweifachen Wesen allen Lebens auch eine zweifache Ewigkeit: die Ewigkeit der Vollendung und der Unendlichkeit. Ewig ist, was so vollendet in sich selber ist, so seine eigene Idee verwirklicht und erfüllt, daß es selig in sich selbst und unberührt von Wechsel und Verwandlung dauern muß. Vollendung ist unwandelbar und darum ewig. Sie dauert zeitlos durch die Zeit.

Aber ewig ist auch, was unendlich ist. Was niemals enden kann, weil es niemals vollendet ist: die Dauer der unendlichen Verwandlung, Bewegung und Entwicklung, der unendlichen Melodie, des immer wachsenden Stromes, der ewig schöpferischen Zeit, die niemals Abschluß und Vollendung kennt.

Die eine Grundidee der Ewigkeit zerteilt sich also: in Vollendung und Unendlichkeit, und diese sind die Grundideen aller Kunst. Auf welche dieser Ewig-

Digitized by Google

keiten der letzte Trieb des Geistes gerichtet ist, in welche er sich erlösen möchte, das entscheidet den Charakter eines Stiles. Diese beiden Ewigkeitstriebe sind jene zeitlosen und immer, wenn auch in unendlicher Verwandlung wiederkehrenden Triebe des Menschentums, welche den Menschen zum Menschen und den Geist zum Geiste machen, und welche die Geschichte mit den Grundbegriffen bezeichnet. Sie bilden kraft ihrer Gegensätzlichkeit die innere Polarität des Geistes, die sich, wie man noch sehen wird, immer wieder entscheiden muß und sich im rhythmischen Wandel der Stile wirklich auch entscheidet. Der innere Kampf der Triebe ist das Motiv, der Antrieb aller geistigen Entwicklung.

Für die historische Wissenschaft hat dies zur unabweislichen Folge: daß sie jene beiden letzten Triebe nicht aneinander messen und bewerten, sondern nur vergleichen darf. Denn wenn das Wesen des Geistes in Polarität besteht, wenn die entgegengesetzten Pole nur die beiden ewigen Seiten des ewigen Menschentums sind, so wäre ihre Wertung und Messung nichts anderes als Willkür und Parteilichkeit. Dies muß so ausdrücklich bemerkt werden, weil man sich durch Tradition und Schule nur allzusehr daran gewöhnt hat, den Maßstab von der klassischen Kunst zu nehmen und Erscheinungen mit ihm zu messen, die ihrem Wesen nach sich solchem Maß entziehen. Unendlichkeit ist ganz ebenso ein absoluter Wert wie Vollendung. Es gibt keine Ästhetik, die einen Grundbegriff, welchen auch immer, aufstellen könnte, zu dem nicht sofort und notwendigerweise der polare Gegenbegriff gebildet werden kann und muß. Jede Zeit natürlich muß sich entscheiden und jede Kunst, und jede hat das unveräußerliche Recht, sich für die einzig wahre und endgültige zu halten, denn nur aus solcher Überzeugung zieht sie ihre schöpferische und verwirklichende Kraft. Aber die Wissenschaft der Geschichte sehe ihre Aufgabe gerade darin, das Bewußtsein von der Einheit des Geistes in allem Wechsel der Erscheinung wachzuhalten und über dem Kampfe den Bogen des Friedens zu wölben, indem sie den Kampf nur als das Geheimnis des Lebens, die Zweiheit als das Geheimnis der Einheit begreift.

Der folgende Versuch wird diese ewige Polarität an einem Punkte der Geschichte darstellen, wo sie vielleicht zum ersten Male, jedenfalls aber mit einer sonst nie erreichten Klarheit in das wache Bewußtsein der Menschen trat. Und dies geschah um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts.

Alles, was man sonst an Unterscheidungen und Eigenschaften der Stile aussagen kann, ist nur Konsequenz der beiden Grundideen, Eigenschaft der beiden Ewigkeiten.

Vollendung ist unwandelbare Ruhe. Unendlichkeit: Bewegung und Verwandlung. Vollendung ist geschlossen, Unendlichkeit aber offen. Vollendet ist die Einheit, die sich in Vielheit gliedert und jedes Glied schon in sich selbst voll-

Digitized by Google

endet und geschlossen macht, weil sie auf solche Weise schon in jedem Augenblick am Ziel und ganz und in sich ruhend ist. Unendlich aber ist die Einheit, die ohne Gliederung alles ineinanderschmilzt und fließend hält und ineinanderwandelt, so daß hier Fülle also nur Verwandlung einer immer einen Urkraft ist. Vollendet ist die Einheit, die mit ihren Teilen abgeschlossen und erschöpft ist, unendlich jene, welche nur in unerschöpflicher Verwandlung lebt. Vollendet ist die Klarheit, unendlich aber das Dunkel. Vollendet ist die Gestalt, in der ein ewiges Gesetz und Urbild restlos zur Erscheinung kommt. Unendlichkeit aber kann niemals zur Erscheinung kommen, weil sie über jede Erscheinung hinaus unendlich dauern muß. Sie kann immer nur scheinen und bedeuten. Vollendet also ist das Bild, unendlich aber das Sinnbild.

Man kann also eigentlich nur von dem zeitlosen Urbild und Gesetze sagen, daß es im Kunstwerk Realität wird, während die Idee der Unendlichkeit niemals real werden kann, sondern über jedes Bild hinaus unendlich bleibt. In diesem Sinne haben denn auch die Begriffe des Realismus und Idealismus, diese vieldeutigen, irreführenden und mißverstandenen, Geltung für die Kunst. Entscheidend ist, ob das Ideal so beschaffen ist, daß es sich ganz verwirklichen, ganz real werden kann, in der umgrenzten Gestalt der Kunst, oder ob es nur durch das Sinnbild anzudeuten oder von der Sehnsucht unendlich zu erstreben ist und also Ideal bleibt. In diesem Sinn aber ist Schillers Dichtung ganz ebenso realistisch wie Goethes, denn auch in seiner Dichtung wird das Ideal zur Wirklichkeit, in der Schönheit nämlich oder der erhabenen Tat. Das romantische Ideal aber muß unendlich ideal bleiben, und alle Romantik ist nur Weg und Bahn. Das nannte Friedrich Schlegel die idealistische Ansicht der Welt: daß die Welt nicht vollendet ist, sondern eine unendliche Geschichte, eine ewig werdende und der Vollendung sich unendlich nähernde, daß Gott auch selbst nicht ist, sondern unendlich wird. Wie hätte also im romantischen Gedicht das Ideal verwirklicht und vollendet werden können. Es muß unendlich bleiben wie die romantische Poesie überhaupt, von der Friedrich Schlegel einmal sagte, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann, weil sie eine „progressive Universalpoesie" ist.

Aber diese Begriffe von Realismus und Idealismus haben auch eine Beziehung auf die Natur und ihr Verhältnis zur Kunst. In Frage steht zunächst, ob das, was die Kunst gestalten will, schon in der Natur vorhanden ist und sich nur dem reinigenden Auge der Kunst erst offenbart, oder ob es eine Aufgabe, eine Forderung an den Geist ist, der sie in freier, schöpferischer Tat als Ideal erfüllt. Goethes Weltanschauung war Realismus in diesem Sinne, daß er die zeitlose Idee verwirklicht sah in der Natur. Seine Kunst war solch anschauende Erkenntnis. Man kann von seiner Dichtung, Ästhetik und Naturwissenschaft gar

Digitized by Google

nichts aussprechen, was umfassender wäre als dieses: daß die Gesetze, welche er für die Dichtung forderte und in ihr verwirklichte, genau die gleichen Gesetze waren, die er im natürlichen Organismus ersah. Aller Vielheit und Verwandlung der Natur liegt ein sich ewig gleichbleibendes, zeitloses Organ, ein Maß und ein Gesetz zugrunde: das Urphänomen, das symbolische Urbild, der Typus. Alle Teile der Pflanze und alle Pflanzen sind von ursprünglicher Identität. Es ist immer ein und das gleiche Organ, das sich vom Blatte bis zur Frucht verwandelt; die Urpflanze, die symbolische. Dies war keine Forderung seines Einheit suchenden Geistes, sondern Erfahrung und ganz reale Anschauung seines Auges. Des jungen Goethe tiefes Leid war gewesen, daß die Natur eine unendliche Zerstörung, ein ewiger Tod sei. Nun aber erlebte er im Strome der Zeit den ewigen Bestand. Das Sein ist ewig, denn Gesetze bewahren die lebendigen Schätze. Für alle Erscheinungen nun das zeitlose Urbild aufzustellen, war der tiefste Sinn seiner klassischen Naturwissenschaft, und von der Dichtung verlangte er, daß sie die ewigen Motive, die sich wiederholt haben und wiederholen werden, zur Anschauung bringe. Im natürlichen Organismus sah er das Gesetz der Polarität: aus der Gegenwirkung zweier Kräfte erzeugt sich die lebende Gestalt als ein abgeschlossenes, vollendetes, seiendes Gebild. Man wird noch sehen, wie das Gesetz der Polarität auch seine Dichtung formte. Den Organismus sah er nicht als eine unteilbare Einheit, sondern eine gegliederte Vielheit abgesetzter Teile, und je gegliederter der Organismus ist, desto größere Vollkommenheit sprach er ihm zu. Gliederung, Vielheit aber ist auch ein Gesetz seiner Dichtung. Nirgends wollte sein Gedicht regelmäßiger sein, als die Natur es ist. Er sah die Regelmäßigkeit des Kristalls auch im Organismus, nicht eine geometrische Regularität, aber doch eben eine Symmetrie, welche noch durch die monströsesten Abweichungen hindurch sichtbar bleibt. Gesetzmäßig also ist alles in der Natur wie im Gedicht.

Von entgegengesetzter Seite kommend, traf nun Schiller mit Goethe zusammen. Er sah das Gesetz, nach dem sein Geist verlangte, nicht in der Natur verwirklicht, und hier konnte er mit Goethe nicht einig sein. Als Goethe ihm den Gedanken des Urphänomens entwickelte, da sagte er: das ist keine Erfahrung, sondern eine Idee. Er meinte ein Ideal, eine Forderung des Ewigkeit wollenden Geistes, der ein Maß aufstellt, um mit ihm die zeitlichen Erscheinungen zu messen. In diesem Sinne war Schiller ein Idealist. Er sah sein Ideal nicht in der Natur verwirklicht, sondern ihm war es eine Aufgabe, eine Forderung, die nur der freie Geist erfüllt mit seiner Tat und seinem Werk, der ethische und der ästhetische Mensch. So angesehen sind denn diese beiden, Goethe und Schiller, Pole der Menschheit wirklich. Realismus und Idealismus verkörpert sich in ihnen. Vergleicht man nun aber ihr Werk, so löst sich doch der Gegen-

Digitized by Google

satz in eine höhere Einheit auf. Denn dem vollendenden Geiste sprach ja Schiller nicht nur die Aufgabe, sondern auch die Möglichkeit zu, das Ideal des zeitlosen Gesetzes zu verwirklichen, zur Realität zu machen, und dieses tat seine Dichtung. Man könnte sie magischen Realismus nennen. Mochte er auch auf der Stufe der Freiheit und der Erkenntnis tun, was Goethe aus der Notwendigkeit seiner Natur, so steht ja doch ihre Dichtung unter den gleichen Gesetzen, wie man noch sehen wird. Mochte auch Goethe das Urbild als Idee und Schiller als Ideal erleben, so war doch beides eben das ewig zeitlose Menschentum, und beide machten es zur Realität in sich selbst und in ihrer Dichtung. Dies ist ihre höhere Einheit, ihre Klassik, und wenn man das Wort nun so versteht: ihr Realismus.

Was die Verschiedenheit dieser Geister ausmacht, hat auch die Dichter der Romantik unterschieden. Denn wie es dort eine gleichsam natürliche und eine frei geschaffene Klassik war, so gab es auch in der Romantik solche, die eine natürliche Romantik vertraten wie etwa Tieck und Wackenroder, und andere, die das romantische Moment der Schöpfung zur Magie erheben wollten. Dies ist der magische Idealismus des Novalis, der dem magischen Realismus Schillers auf der Seite der Romantik entspricht.

Zu dem klassischen Realismus also, der Goethe und Schiller verbindet, bildet der romantische Idealismus erst den Gegenpol. Denn hier wird nun wirklich ein Ideal aufgestellt, das seinem Wesen nach unendlich ist und niemals verwirklicht und vollendet sein kann, weil es eben: das Unendliche, das Nievollendete ist.

Wie aber kann der Mensch Unendlichkeit erleben und gestalten? Der klassische Mensch erlebt das Ewige in der Zeit, denn es ist das, was in der Zeit sich unverwandelt durch sie zieht. Für ihn ist Zeit und Ewigkeit kein Widerspruch. Eines ist in dem andern. Die Klassik also konnte der Welt der Erscheinung immanent bleiben, weil sie in ihr schon Ewigkeit erlebte. Aber der romantische Geist erlebt ja nicht die Dauer in der Zeit. Er lebt die Zeit. Ist diese denn unendlich?

Zweifache Antwort scheidet die Romantik in zwei Strömungen, die doch aus einer Quelle kommen. Man kann sie wohl die christliche und dionysische Romantik nennen, und immer in romantischen Zeiten — besonders deutlich auch im Barock — sind sie nebeneinander zu bemerken. Man hat sich seit Nietzsche daran gewöhnt, dionysische Dichtung als den Gegensatz der romantischen aufzufassen, weil jene ein trunkenes Lied des Lebens, diese aber ein weltflüchtiges, jenseitiges sei. Schon die Mysterien des Dionysos in der Antike sollten vor solchem Irrtum schützen. Denn die Quellen des Christentums sind ja in diesen gerade auch zu finden. Hier ging der griechische Geist über die Form und Erscheinung hinaus und suchte und fand die Unendlichkeit der Seele. Hier tauchte die Sehnsucht und auch die Wegerkenntnis auf: die Seele von den Grenzen ihrer leib-

Digitized by Google

lichen Erscheinung zu erlösen. Erlöser ist der Gott des Rausches und der Liebe und des Todes. Dies also deutet auf die eine Quelle hin, aus der dann freilich zwei Strömungen bis zu vollendeter Polarität sich trennten. Denn nach entgegengesetzten Seiten, in ein verschiedenes Reich kann die Erlösung geschehen. Aber die Sehnsucht, sich aus geschlossener Form in die Unendlichkeit und Einheit zu erlösen, ist gemeinsam.

Darum scheint es besser, die beiden Strömungen mit einem Namen: Romantik zu bezeichnen. Sie sind ja auch immer zu gleicher Zeit und nebeneinander da. In der deutschen Romantik sind es Hölderlin und Kleist, welche den Weg der dionysischen Erlösung gingen, und darum, nur darum scheinen sie abseits von jener Romantik im engeren Sinne zu stehen, die mit zunehmender Entschiedenheit den Weg der christlichen Erlösung ging. Gemeinsamer Ausgang also ist das Erlebnis, daß ein unendlicher Geist in die Form des Raumes eingeschlossen und zerteilt und in die Form der Zeit verendlicht ist. Denn ist die Zeit auch eine unendliche Melodie, so ist sie doch eine unendlich verklingende, wenn ein wachsender Strom, so doch ein unendlich verrauschender, ein Schwung, der alles niederreißt, gleich einem Sturm. Die Zeit ist unendlich sterbend und tötend. Sie ist der ewige Tod, und die Unendlichkeit der Geschichte vollzieht sich nur im niemals ruhenden Opfer allen Lebens.

Dies war das Zeiterlebnis der Romantik. Endlichkeit steht über ihrem Tor, und hieraus kam ihr Schmerz und ihre Sehnsucht, sich des unendlichen Lebens zu bemächtigen, was nur geschehen kann, wenn die Formen des Raumes und der Zeit zerbrechen, diese Formen, in welchen der klassische Geist seine Ewigkeit verwirklichte. Man wird noch sehen, wie die romantische Dichtung der Ausdruck solcher Sehnsucht und der Versuch zu solcher Formzerbrechung war, der natürlich nur Weg bleiben konnte und niemals das unendliche Ziel erreichte, wenn nicht in jener Nacht des Wahnsinns oder Todes, die jenseits aller Form ist, wie es Hölderlin und Kleist geschah.

Aber dieses unendliche Ziel lag nach entgegengesetzten Richtungen gleichsam. Friedrich Schlegel ging — wenn auch nur im Geiste — den Weg des Geistes aus der Welt, und die Geschichte selbst, für welche die Romantik ein neues und tiefes Gefühl besaß, empfing das Angesicht eines solchen Weges. Geschichte ist der Weg des Geistes durch die endliche Zeit zu seiner Heimat hin. Sie ist die sterbende Zeit, damit die Endlichkeit sterbe und die Zeit unendlich werde. Denn dieses ist romantische Unendlichkeit, auf die der letzte Friedrich Schlegel zielte: daß die Zeit nicht in ihr ausgeschlossen ist, sondern nur unendlich wurde. Vom göttlichen Dasein die Zeit ausschließen, wie es manche Strömung der Mystik und der orientalische Geist besonders tut, das nannte Friedrich Schlegel: das Leben Gottes leugnen. Wenn aber in der irdischen Zeit Vergangenheit ver-

Digitized by Google

gangen ist — ein ewiger Tod — und Zukunft ewig unlebendig, ungeboren, so ist in jener unendlichen Zeit, die nach dem Ablauf der Geschichte sein wird, die Vergangenheit noch gegenwärtig und die Zukunft schon lebendig. Es gibt dann keinen Unterschied der zeitlichen Formen: Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft mehr. Es gibt nur noch die unendliche Dauer des ewigen Lebens. In diese also sich zu erlösen, war das letzte Ziel romantischer Transzendenz, und man wird die Stationen dieses Weges noch sehen. Die Klassik aber fand die ewige Gegenwart, ihrer ganz anderen Idee von Ewigkeit gemäß, schon hier in Raum und Zeit.

Aber auch die dionysische Romantik war nicht in diesem Sinne transzendent. Ihre Erlösung von Geschlossenheit und Endlichkeit ging gleichsam in die Tiefe, wo jene in die Höhe ging. Sie ist eine diesseitige oder unterirdische Romantik. Sie weiß das Leben selbst als ungeteiltes, schöpferisch unendliches, über allen Tod und alle Vernichtung hinaus dauerndes, ja sich durch den Tod ewig verjüngendes. Dieses eine, unendliche Leben nennt sie die Natur, die unendlich schöpferische, zeugende und gebärende Natur, die darum nur die endlichen Geburten schafft und in die Vielheit der umgrenzten Formen sich zerteilt, um durch deren ewige Vernichtung ihr unendliches und eines Leben ewig zu verjüngen. Dies unterscheidet christliche und dionysische Romantik. Aber beide lösen das Geheimnis des Todes: er ist Erlöser in die Einheit und Unendlichkeit.

Digitized by Google

Der Mensch

Es war für die klassische Ästhetik ein feststehender und immer wiederholter Grundsatz, daß der höchste Gegenstand der Kunst und Dichtung der Mensch sei und alles sonst nur soweit in ihren Kreis gehöre, als es zu dem Menschen in einer notwendigen Beziehung steht. Auch die Natur hat nach Goethes Lehre die höchste Stufe ihrer sich steigernden Produktion in der menschlichen Gestalt erreicht, welche somit die Grenze und das Maß aller Dinge ist. Das Maß ist der entscheidende Gedanke der klassischen Dichtung und Ästhetik und dieses also gab dem Menschen seine Herrschaft in ihr. Denn nur der ewige Mensch hat letzten Endes das Maß. Die Grenze, welche die natürliche Entwicklung hier erreicht, gibt ihm jene Endgültigkeit, Vollendung und Abgeschlossenheit von Wesen und Gestalt, welche der klassische Geist verlangte. Maßlos ist, diese Grenze zu überschreiten. Die menschliche Gestalt, sagte Goethe einmal, ist nach Naturgesetzen in einen gewissen Raum eingeschränkt, innerhalb welchem sie nur regelmäßig, charakteristisch, schön, geistreich erscheinen kann. Wo Goethe nun in der Kunst einer Ausdehnung dieses natürlich begrenzten Raumes begegnete, wie etwa bei den Indiern und Ägyptern und auch den deutschen Romantikern, da erregte es seinen Abscheu. Jede Verzerrung empörte ihn, weil sie das ewig gültige Maß zerstört.

Die Romantik aber kannte nichts, was so endgültig und abgeschlossen im ruhenden Raume steht, daß sie an ihm als einem dauernden Stabe messen könnte. Auch der Mensch galt ihr keineswegs als eine nicht zu überschreitende Grenze und ein nicht zu überbietender Gipfel der Schöpfung. Denn die Schöpfungskraft dünkte der Romantik unendlich und ohne Grenzen zu sein und sie schloß auf Mangel an Religion, wo sie solcher Einschränkung begegnete. Ja, der romantische Mensch empfand sich selbst so wenig als Zweck und Ziel, daß er sich vielmehr nach Novalis nur wie ein Priester dünkte, welcher die heilige und geheimnisvolle Flamme des Lebens zu erhalten hat. Ihre Pflege ist romantische Religion, und die Anbetung des Feuers verstand Novalis so.

Die Gegenstände der Dichtung sind letzten Endes immer die göttlichen Dinge selbst. Der klassische Dichter verehrte und besang die griechischen Götter, weil

Digitized by Google

er in ihnen nichts anderes denn vergöttlichte und vollendete Menschen sah. Er sang immer nur den Menschen und erhob sich niemals über sich selbst, wenn er nämlich wie Goethe für einen vollendeten Menschen gelten konnte. Der romantische Mensch aber fühlte sich nicht als Ziel und Vollendung, sondern umschlossen vom Meere des göttlichen Lebens, den unendlichen Himmel über sich, die Tiefe der Nacht unter sich, und Ton in der unendlichen Melodie der Zeit. Wenn er von seinem Gotte sang, so sang er, was um ihn ist und über ihm und unter ihm, und die Unendlichkeit. Sein Gesang wurde hymnischer so als die klassische Dichtung, weil er aus der Erschütterung durch dieses kam und sich zu diesem auf den Flügeln der rhythmischen Sprache erheben wollte. Hymnisch war auch die Dichtung des jungen Goethe gewesen und des ganzen Sturms und Drangs, wie auch der alte Goethe wieder den hymnischen Aufschwung nahm, da er die ewigen Dinge nicht mehr in menschlicher Verkörperung sah, sondern aus der Erscheinung zurückgetreten, hüllenlos. Dazwischen aber war der klassische Mensch sich selber Maß und Grenze und Gegenstand. Jedes romantische Wort aber war eigentlich der Versuch, die menschliche Grenze zu zerbrechen. So kam denn Hölderlin dazu, den Ozean und den Äther zu besingen und alles, was den Menschen liebend umfaßt, umfängt, die Luft, das Licht und die Erde, und diese unendlichen Kräfte der Natur waren ihm die griechischen Götter, nicht vollendete, in sich selber selige Menschen.

Beruf ist mir's, zu rühmen Höheres, darum gab die
Sprache der Gott und den Dank ins Herz mir.

So sang Novalis seine Hymnen an die Nacht und Tieck an die Elemente. Wenn die klassische Dichtung nach dem Bekenntnis ihrer Ästhetik sich selber letzten Endes Zweck und Bestimmung war, so war die romantische Dichtung nichts anderes als ein Dienst, und dieses war es auch, was Goethe von ihr abstieß. Sie diente dem Gotte oder dem Vaterlande oder welcher unendlichen Macht auch immer. Sie diente auch der Kunst. Denn „die Kunst ist über dem Menschen", wie es in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders heißt. Die Kunst ist Gottes Sprache. Sie sprechen und sie hören ist Religion. Den Genuß eines Kunstwerkes verglich Wackenroder dem Gebet, und „ein abhängiges Leben" führen, wie Albrecht Dürer, schien ihm der sicherste Weg zur Glückseligkeit. Der klassische Dichter sang aus sich selbst heraus und sein Wort war das Gestalt gewordene Menschentum in ihm. Aber die Romantiker empfanden sich wie Instrumente, auf denen ein höheres Wesen spielt, und nicht umsonst waren die Lieblingsinstrumente der Romantik jene, welche tönend werden, wenn ein Hauch, ob nun des Windes oder des Mundes, in sie fährt: Äolsharfen, Flöten, Waldhörner Dieses war das, was sie Begeisterung, Enthusiasmus nannten. Ihr Gesang dünkte ihnen die Sprache dieses höheren Geistes zu

Digitized by Google

sein, der sie zur Stimme auserwählte, damit sie gleich Propheten ihn verkündeten. Auch bei den Griechen lauschte Friedrich Schlegel, was Goethe niemals tat, der orgiastischen Bewegung, aus der ihnen selbst nicht bewußt die Stimme des Gottes sprach. Wie Fremde hörten die romantischen Dichter ihrem eigenen Gesange zu, der von Höhen herab, aus Tiefen herauf zu kommen schien, die sich unendlich verloren.

Wohin ziehst du mich,
Fülle meines Herzens,
Gott des Rausches,
Welche Wälder, welche Klüfte
Durchstreif' ich mit fremdem Mut.
O, welche Höhlen
Hören in den Sternenkranz
Cäsars ewigen Glanz mich flechten
Und den Göttern ihn zugesellen.
Unerhörte, gewaltige,
Keinen sterblichen Lippen entfallene
Dinge will ich sagen.
Wie die glühende Nachtwandlerin,
Die bacchische Jungfrau
Am Hebrus staunt
Und im thrazischen Schnee
Und in Rhodope, im Lande der Wilden,
So dünkt mir seltsam und fremd
Der Flüsse Gewässer,
Der einsame Wald ..... (Novalis)

Zweifellos hat dieses durchaus nicht unwahrhaftige Erlebnis dazu verführt, daß Romantiker von geringerer Dichtungskraft, wie etwa Friedrich Schlegel, ihrer Sprache mit allzu deutlicher Absichtlichkeit den dunklen Ton des Prophetentums gaben, auch wo sie nicht eben viel zu künden hatten. Aber Hölderlins Gesänge und auch die von Novalis sind über jeden Zweifel solcher Art erhaben, und es ist durchaus wörtlich zu nehmen, daß diese aus einer anderen Sphäre kommen als die Gedichte der Klassik. Auch der Sturm und Drang hatte aus solchem Erlebnis, daß der singende Mensch nicht im Besitze seiner selbst, sondern von einem höheren Geiste besessen sei, die dichterische Schöpfung aus göttlichem Anhauch erklärt, und auch seine Gedichte hatten jenen dithyrambischen und oft auch mystischen Ton, der in den Gedichten der Klassik nicht mehr zu vernehmen ist, wie es auch ganz deutlich ist, daß sich die Verwandlung der deutschen Dichtung vom Klassizismus der Aufklärung zum Sturm und Drang hin durch eine immer höher werdende Erhebung und das immer stärker werdende Gefühl der

Digitized by Google

Eingebung, Begeisterung und Fortgerissenheit vollzieht, bis schließlich jener völlige Gegensatz hymnischer Poesie zu einer „mit Kenntnis und Überlegung nach Vorschriften und Urbildern geübten Kunst" sich ergab. (Friedrich Schlegel.)

Es ist sehr eigentümlich, wie sich dies auch in der Gestaltung des Lebens fühlbar macht, und was Eichendorff einmal mit großem Rechte von Brentano gesagt hat, daß er nicht eigentlich ein Dichter, sondern ein Gedicht gewesen sei, das ist der Eindruck, den man in der Tat so oft von den Romantikern empfängt, von Kleist, Novalis, Wackenroder, und es ist gar nichts damit getan, wenn man dieses etwa als Schwäche und Willenlosigkeit bezeichnet. Die Klassiker aber waren die Gestalter ihres Menschentums und Lebens und gestalteten es zur Kunst. Sie kannten eine höchste Bestimmung des Menschen: nämlich Mensch zu sein.

Die Grenze freilich ist die äußerste, denn Mensch sein heißt: das Urbild des Menschentums, das zeitlose Wesen der menschlichen Gattung in sich zu verwirklichen und sich zum symbolischen Repräsentanten der ewigen Menschheit zu erhöhen. Dies ist denn auch die Bestimmung des klassischen Dichters: will er im Namen der Menschheit und zu ihr sprechen, so muß er selbst das zeitlose Menschentum in sich verwirklicht haben, seine eigene Individualität zur reinsten Menschheit geläutert haben. Er selbst muß „vollendet" sein, um ein vollendetes Gedicht zu schaffen und die „Krone der Klassizität" zu erringen. Dies war es, was Schiller in Bürgers Persönlichkeit so sehr vermißte und das er sich selbst im titanischen Kampfe gegen die widerstrebende Materie seiner Subjektivität errang, während es in Goethe nur der Läuterung und Klärung bedurfte. Dies war die tiefste Wirkung von Spinozas Ethik im Bunde mit Italiens Natur und Kunst, als Goethe aus Italien schrieb: Die Gestalt dieser Welt vergeht, ich möchte mich nur mit dem beschäftigen, was bleibende Verhältnisse sind, und so meinem Geiste erst die Ewigkeit verschaffen. Je älter er wurde, desto mehr verschwand ihm, wie er sagte, das Einzelne, und seine Seele gewöhnte sich an „Resultate".

So sprach denn auch die dichterische Stimme der Klassik im Namen des ewigen Menschen, ob lyrisch nun mit eigener Stimme oder in der reinen Objektivität des Dramas oder Epos. Die Gestalten der klassischen Dichtung sind Symbole des Menschentums oder sie werden, wie Tasso etwa, an ihm gemessen und gerichtet. Motive bewegen sie, die sich wiederholt haben und ewig wiederholen werden. Dieses etwa war für Schiller bei seiner Behandlung der historischen Gegenstände, wie Wallenstein und Maria Stuart, die größte Schwierigkeit, aber auch die bedeutendste Aufgabe, die politischen Motive ihrer Handlung in ewig menschliche zu verwandeln. Die Zustände des Daseins sind in Goethes Dichtung die ewigen Naturformen des menschlichen Daseins überhaupt. Daher auch

Digitized by Google

stammt die so auffallende Liebe des klassischen Goethe für das Idyll; denn das Idyll ist letzten Endes gar nichts anderes als die ewige Naturform des menschlichen Daseins, wo der Mensch ohne Geschichte ist und ohne Zeit. Wenn Goethe idyllischer Dichtung, wie der von Voß oder Grübel, begegnete, erhob er sie oft über jede Gebühr, bloß weil ihm das Idyll zum Bilde des klassischen Daseins überhaupt geworden war, und mit welchem Behagen stellt er den idyllischen Zustand in „Hermann und Dorothea" dar. Solch ewig naturhaftes Sein ist keineswegs, wie man wohl ausgesprochen findet, mit Glück und Frieden eines. Goethe nannte den Laokoon ein tragisches Idyll, und ein solches ist auch sein eigenes: Alexis und Dora, wie manches Gedicht des Theokrit. Auch Schmerz und Tod gehören zu den Naturformen des Daseins.

Wenn aber Goethe die ewigen Naturformen des Menschentums und Daseins im Idyll gestaltete, so war es für Schiller dem höchsten Ideal des Lebens und der Dichtung gleich, und auch er träumte von der Gestaltung eines Idylls, das ihm die Aufgabe aller Aufgaben dünkte: das olympische Idyll der griechischen Götter nämlich darzustellen. Ihn hinderte an der Ausführung dieses Planes nur die ästhetische Erkenntnis, daß solche Darstellung des ruhenden, seligen, zeitlosen Seins jeglicher Bewegung entbehren müßte, und dies widerstrebt der dichterischen Form. Man sieht: was für Goethe Natur war, das ist für Schiller nun Kultur geworden. Aber der Form nach war ihr Gedanke klassischen Daseins doch der gleiche: das geschichtslose Idyll, das Dasein nach ewigen Gesetzen, der vollendete Zustand. Ob Natur oder Freiheit, Anfang oder Ende, ob Bürger einer kleinen Stadt oder Gott im Olymp, es war und blieb ja doch der ewige, zeitlose Mensch. Nur hatte der Schillersche Mensch die Geschichte hinter sich. Im Spaziergang hat Schiller den Weg des Menschen von der Natur durch die Geschichte der Kultur zur ewigen Natur zurück, nun auf der Freiheitsstufe, dargestellt.

Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
Wiederholter Gestalt wälzen die Taten sich um;
Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz.
Immer dieselbe, bewahrst du in treuen Händen dem Manne,
Was dir das gaukelnde Kind, was dir der Jüngling vertraut,
Nährest an gleicher Brust die vielfach wechselnden Alter:
Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün
Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter,
Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.

Aber die Romantik wollte und erlebte nicht die Wiederholung, sondern nur die unendliche und schöpferische Entwicklung der Geschichte. Unendlichkeit ist nur

Digitized by Google

in ewiger Verwandlung zu erschöpfen. Was zeitlos ist, das ist auch endlich, nämlich vollendet, und was nach dem Gesetze da ist, das ist durch das Gesetz begrenzt. Die unendliche Schöpferkraft kommt dort zu ihrem idealsten Ausdruck, wo etwas ganz einmalig, einzig, unwiederholbar, weil gesetzlos ist. So wollte denn auch die Romantik den Menschen haben. Die romantische Forderung nach unbedingter Originalität ist nur ein Ausdruck ihres Willens zur Unendlichkeit. Nur der unwiederholbare Mensch ist ihre Offenbarung und Ton der unendlichen Melodie, welche die Geschichte heißt. Novalis nannte einmal das „individuelle Kolorit des Universums" sein „romantisierendes Element" und die Individualität das „romantische Element des Ich". Es ist, so sagen die Herzensergießungen, in der Welt der Künstler gar kein höherer, der Anbetung würdigerer Gegenstand als ein ursprünglich Original. Wie einst der Sturm und Drang, so kennt auch die Romantik kein menschliches Maß, mit dem sie messen und richten könnte, denn das Wesen der Unendlichkeit ist eben dies, daß sie unmeßbar ist. Der romantische Mensch, mit einem Worte, kann keine Bestimmung haben, denn eine solche, welche sie auch immer sei, würde seine unendliche und schöpferische Freiheit in eine vorgezeichnete und also wiederholte und wiederholbare Bahn zwingen. Um diesen Angelpunkt dreht sich in der Tat der ganze Konflikt zwischen der klassischen und romantischen Ethik (wie Ästhetik); denn man glaube nur nicht, daß die romantische Gesetzlosigkeit an sich schon unethisch sei. Auch sie erhob sich bis zur wundervollen Philosophie in Schleiermachers Monologen. In dem Streite zwischen Fichte und Schleiermacher enthüllt sich der Unterschied bis zur letzten Klarheit. Denn dieses ist das klassische Moment in Fichtes Ethik, daß er dem Menschen eine Bestimmung auferlegte: nämlich ein Wesen der reinen Vernunft, ein allgemeiner Mensch zu sein. Schleiermacher aber nannte solche Ethik unmoralisch, welche dem Menschen eine Bestimmung gibt, und sei es auch das ewige Menschentum, denn jede Bestimmung ist Schicksal, das lähmend auf der Freiheit liegt. Vernunft, Pflicht, Gesetz, Gleichheit und Wiederholung: sie anzubeten ist ein Wahn, der den Aufschwung zur wahren Höhe der Menschheit hindert. Schleiermachers Monologen verkündeten die neue Ethik der Unbestimmtheit. Ihm wurde klar: „daß jeder Mensch auf eigene Art die Menschheit darstellen soll, in einer eigenen Mischung ihrer Elemente, damit auf jede Weise sie sich offenbare, und wirklich werde in der Fülle der Unendlichkeit alles, was aus ihrem Schoße hervorgehen kann". Jeder sei wirklich Individuum, unwiederholbar und einzig. Denn jeder hat eine Aufgabe, welche nur von ihm und ganz allein von ihm in aller Welt erfüllt werden kann. Es gibt nur ein Gesetz und dieses lautet: Stelle deine Eigentümlichkeit, deine Einzigkeit dar. Erkenne dich selbst und handle dich. Diese neue Forderung bemächtigte sich sogar der Religion. Sie ist nach Schleiermacher die Anschauung des Unendlichen. Aber es

Digitized by Google

gibt unendliche Möglichkeiten dieser Anschauung. Denn das gehört zum Unendlichen, daß sein Erlebnis unerschöpflich ist. Jeder kann also eine neue Anschauung haben und Religionsstifter sein, und im Grunde ist es jeder religiöse Mensch. Der romantische Kreis in Jena machte von solcher Erlaubnis einen weitgehenden Gebrauch, und die neuen, individuellen Religionen schossen damals aus der Erde. Aber Hölderlin ergriff auch dieses mit heiligstem Ernste, viel ernster als Novalis, und stellte in Empedokles den religiösen Genius dar, den Stifter einer neuen Religion, wie der junge Goethe in seinem Mahomed.

Der gleiche Gegensatz beherrscht auch die klassische und romantische Ästhetik. Was einst Klopstock am Beginn des Sturms und Drangs zum Entzücken des jungen Goethe und eine ganze Generation befreiend proklamiert hatte: daß es nur ein Gesetz für die Dichtung gebe: gesetzlos zu sein, dies wurde wiederum das Evangelium der Romantik. Aber Goethe und Schiller rangen gemeinsam um die Erkenntnis der ewigen Kunstgesetze. So wie sie an die Gattung des Menschen glaubten, so auch glaubten sie an die ewige Gattung der Kunst und die Gattungen der Poesie, und wie an die Bestimmung des Menschen, so auch an die Bestimmung des Künstlers. Ihre Verwandlung vom Sturm und Drang zur Klassik hin war der Weg von schöpferischer Genialität zur Erkenntnis und Anerkennung ewiger Gesetzlichkeit. Während die einst gepriesene Originalität immer mehr an Wert für sie verlor, stieg die Schätzung künstlerischer Weisheit immer höher. Der Künstler war nicht mehr der Schöpfer ewig neuer Herrlichkeit, sondern der das ewig gültige Gesetz erkennt und zu verwirklichen vermag mit dem Werke seiner Hand. Immer entschiedener vertraten sie denn auch das Recht der Tradition. Denn in der Tradition sahen sie den Träger des zeitlos dauernden Bestandes durch die flüchtige Zeit hindurch. Man kann diesen Wandel der Anschauung mit aller Deutlichkeit in einem Vergleiche von „Künstlers Erdenwallen" und „Künstlers Apotheose" von Goethe verfolgen. Meisterschaft mit einem Worte war die klassische Forderung nun, welche an die Stelle des Schöpfertumes trat. Es war eine Forderung an die Kunst wie an das Leben. Denn auch dieses durch die erkennende und messende Kraft zur dauernden Gestalt zu meistern, war nun menschliche Bestimmung. Die Erwerbung solcher Lebensmeisterschaft ist in Goethes großem Roman das klassische Thema.

Es ist sehr merkwürdig, wie sich denn auch die klassische Kritik von der romantischen unterscheidet, die man eigentlich kaum noch Kritik, vielmehr Charakteristik nennen darf. Schiller maß Bürger und Matthisson, Goethe maß antike und moderne Kunstwerke mit einem Maße, dem Maße der Vollendung. Nirgends aber zeigt sich Fr. Schlegels romantischer Sinn für die unmeßbare Individualität fruchtbarer und sympathischer als dort, wo er Forster und Lessing, Boccaccio und Cervantes, den Woldemar von Jakobi und Goethes Meister nicht kritisiert,

Digitized by Google

sondern charakterisiert, so daß sie wirklich ihre Einzigkeit und Unmeßbarkeit offenbaren.

Die Romantik also wußte für ihre Kunst kein anderes Gesetz als dieses, daß die Willkür des Dichters sein oberstes Gesetz sei, denn so nur ist er Schöpfer und ohne Grenzen. Wenn im Leben wie auch in der Dichtung der Romantik ein neuer Künstlerkultus sichtbar wurde, so geschah dies, weil sie im Künstler den schöpferischen, gesetzlosen Menschen an sich verehrte. Sie wollte das Chaos wieder herstellen, damit aus ihm die Liebe und der Witz des romantischen Menschen durch immer neue Mischungen der Elemente unendlich neue Schöpfungen erzeuge. Im Sinne der Klassik erkannte sie das Recht der Tradition nicht an. In einem anderen Sinne freilich. Denn Tradition heißt in romantischer Übersetzung: die Geschichte. Wenn die Klassik den Zusammenhang der Zeiten in dem, was ihnen gleich ist, sah, so sah die Romantik ihn in dem unendlichen Wachstum einer Melodie, und diese weiter zu singen, war das Traditionsgefühl der Romantik. Sie wollte der Vergangenheit zuwachsen und das Leben im Fluß erhalten. „Der Himmel behüte uns vor ewigen Werken", sagte Fr. Schlegel einmal.

Es war nicht anders mit dem, was die Romantik unter der Natur verstand: nicht die wesenhafte und notwendige Form wie Goethe, sondern die gesetzlose und ohne Urbild schaffende Kraft. Sie nannte denn auch Naturpoesie, wo sie solch schöpferischer Kraft, die ohne Bild und Regel schaffend ist, begegnete. Aber keineswegs mußte solche Kraft in der dunklen Tiefe des Unbewußtseins bleiben, wie in der Dichtung des Volkes etwa. Es ist ganz falsch, die Romantik als eine Verherrlichung des Unbewußtseins zu verstehen. Gewiß: sie stieg in diese gesetzlose und dunkle Tiefe, vor der die Klassik Scheu empfand, sie tat es aber, um dieser Tiefe Herr zu werden. Meisterschaft im klassischen Sinne konnte es für sie nicht geben, denn diese ruhte auf der Wissenschaft des Gesetzes, und solches kannte die Romantik nicht. Aber an die Stelle der klassischen Meisterschaft trat ein anderes, nämlich die romantische Magie. Diese ist die Meisterschaft der Romantik und sie hat zu ihrem Ziel, daß der romantische Mensch nicht aus dem Schicksal seines dunklen Gefühles schaffe, sondern sich aus höchstem Willen und Bewußtsein der unendlichen Schöpfungskraft des Geistes bemeistere und Natur wie Dichtung als ein Magier erzeuge und beherrsche. Die Erringung solch romantisch magischer Meisterschaft ist das Thema des Heinrich von Ofterdingen, wodurch er zum Gegenpol des Wilhelm Meister, des klassischen Meister, wurde.

Auch des Leibes aber will sich der romantische Mensch bemeistern und Herr seines Todes werden und aus reinem Willen sterben, wenn er will, wie Penthesilea es vollbringt und Novalis träumte. In der Dichtung erkannte die Romantik schon jetzt die Gabe der Magie. Aber die Musen, sagte Novalis, werden einst die Grazien sein, die unsern Willen vollbringen werden.

Digitized by Google

Der Weg zu diesem Ziele aber geht durch die unendliche Geschichte. Der klassische Mensch, wenn er vollendet ist, faßt das zeitlose, ewig sich gleichende Wesen des Menschentums in sich zusammen und ist sein Repräsentant. Der romantische Mensch ist erst unendlich, wenn er die unendliche Geschichte, die ewige Verwandlung des Menschentums durchläuft. Den großartigen Menschen, sagte Novalis einmal, bildet nichts als die Weltgeschichte. Hier denke man an Schiller. Dieser hatte das Studium der Universalgeschichte gefordert und getrieben, damit der einzelne Mensch sich durch sie zur Gattung weite, weil er in der Geschichte das mythisch zeitlose Moment: die ewige Freiheit des Menschen nämlich im Kampfe mit dem Schicksal sah. In diesem Sinne faßte er die Geschichte wie ein Drama, sein klassisches Drama nämlich, auf. Auch Novalis sagte einmal: „Wer recht poetisch ist, dem ist die ganze Welt ein fortlaufendes Drama." Dies aber heißt etwas ganz anderes. Es nimmt der Geschichte die mythisch-zeitlose Dauer und macht sie erst wirklich zu einer unendlichen Handlung, in der es keine Wiederholung gibt, sondern schöpferische Entwicklung nur. Wenn der romantische Mensch sich in die Geschichte versenkte, so wollte er nicht zeitlos werden, sondern den unendlichen Strom der Zeit in sein eigenes Leben leiten und dieses, über die Grenze des nur gegenwärtigen Daseins hinaus, des unendlichen Lebens teilhaft machen. Denn nie kann der einzelne Mensch an sich für die unendliche Geschichte stehen, wie doch der klassische Mensch für das zeitlose Sein zu stehen vermag. Diesen unendlichen und unteilbaren Zusammenhang des geschichtlichen Lebens darzustellen und das romantische Menschentum als den Inbegriff der unendlichen Geschichte und nicht mehr als das Symbol der zeitlosen Gattung, dies hat Novalis im Ofterdingen unternommen. Darum also erlebt nun Heinrich alle Verwandlung von Natur und Geist, nicht nur anschauend und vernehmend im ersten Teile, der „Erwartung", sondern in der „Erfüllung" sich selbst in alle Stufen der Natur, in Pflanze und Tier verwandelnd, sterbend und auferstehend, und alle Zeiten der Geschichte, vom Altertum bis zur Gegenwart nun selbst durchlebend, um endlich in die Zukunft einzugehen und diese als der Geist der Geschichte selbst zu schaffen, zu gestalten, bis dann am Ende der große Bund der Zeiten geschlossen wird und die Vergangenheit und Zukunft so gegenwärtig ist wie die Gegenwart selbst.

Dieses historische Zeitgefühl der Romantik zeigt sich mit ganz besonderer Deutlichkeit in ihrem Verhältnis zu der eigenen Zeit und Gegenwart. Man weiß, wie Goethe sich aus seiner gegenwärtigen Zeit in eine zeitlose Gegenwart flüchtete. Während sich die Gestalt der Welt verwandelte und alles stürzte und neue Geburt zum Lichte drängte, blieb sein Geist den ewigen Dingen, den bleibenden Verhältnissen zugewendet.

Digitized by Google

Auch der Romantik hat man ihre Flucht aus der dunklen Wirrnis der Zeit in ein Land des Traumes und der Dichtung vorgeworfen. Doch heißt dies die Romantik mißverstehen. Denn darauf allein kommt es an, daß die romantischen Träume eben die Gesichte sind, zu denen sich das Zeitgefühl der Romantik zusammenfaßte. Vielleicht ist solches Zeitgefühl und damit überhaupt Romantik nur in so entscheidenden Augenblicken der Geschichte möglich wie damals, wo eine Zeit zu Ende ging und die große Revolution eine neue Zeit begann, die noch im Dunkel lag. Die Romantik aber deutete das dunkle Gefühl der Erwartung und Verheißung zum Wort und zur Vision der Zukunft, wie man immer finden wird, daß so gärende Zeit den Sehergeist entzündet. Niemand ist in diesem Sinne so Inbegriff der Romantik wie Hölderlin, und von hier aus muß man ihn verstehen. Er nannte einmal seine großen Hymnen und Elegien „Nachtgesänge" und meinte damit nicht Gesänge an die Nacht, wie sie Novalis sang, sondern Gesänge aus der Zeit der Nacht oder aus der Nacht der Zeit, welche von den Zeichen des kommenden Tages künden und seine Visionen sind. Diese Gedichte sind wie verheißende Sterne und Erleuchtungen der nächtigen Zeit, deren dunkler Schoß auf neue Geburten sann, und so darf man wohl die Hölderlinschen Gesänge im Unterschied von den zeitlosen Gesängen der Klassik in diesem tieferen Sinne Zeitgesänge nennen. Auch der Empedokles ist Zeitgesang, die Tragödie nämlich einer Zeit, die am Ende ist, und eines Menschen, der als ihr Opfer mit ihr untergehen muß und nur prophetisch noch die neue Zeit verkünden und verheißen kann.

In solchen Dichtungen also faßte sich das visionäre und prophetische Zeitgefühl der ganzen Generation zusammen. Überall diese Ahnung und Verheißung neuer Ordnungen, kommender Götter. Es ist von symptomatischer Bedeutung, daß die Zeitschriften der Romantik ihren Namen in einem ganz anderen Sinne tragen als die Horen oder die Propyläen etwa. Denn in ihnen sammelt sich wirklich das Gefühl der Zeit zum deutenden Worte, während dort die ewigen Dinge der Kunst in Frage standen. Auch ist es sehr eigentümlich, daß nun so viele Darstellungen vom „Geiste des gegenwärtigen Zeitalters" versucht werden (Friedrich und A. W. Schlegel, Fichte, Schelling), welche in denkwürdiger Übereinstimmung die gegenwärtige Zeit als eine völlige Auflösung und ein gärendes Chaos fassen, aus dem sich schmerzvoll neue Geburten losringen. Die Natur gibt wunderbare Zeichen eines ungeahnten, höheren Lebens. Der Geist ist seinem eigenen Geheimnis auf der Spur. Prophetische Kunden der Vergangenheit werden bekannt und deuten darauf hin, daß wieder aus dem Orient das Licht kommen werde, und alles ist erwartungsvoll nach Osten gerichtet und harrt der Entzündung.

Ein Mensch mit solchem Zeitgefühl, der den Strom der Geschichte durch sich rauschen hörte und sich selbst wie eine Welle dieses Stromes fühlte, konnte

Digitized by Google

natürlich nicht mehr an einem idyllischen Zustande hängen. Denn wie man das Idyll auch fassen mag, ob mit Goethe als die notwendige Naturform des menschlichen Daseins oder mit Schiller als das ideale Sein, so war es doch immer der Geschichte enthoben, ein ruhender, dauernder Zustand, ohne Zeit. Nur scheinbar gibt es ein romantisches Idyll, wie etwa am Ende des Hyperion, des Eremiten in Griechenland, oder im Almansur, den Tieck selbst ein Idyll nannte. Solche Rückkehr zur Natur aber hat mit Goethe und auch mit Schiller nichts mehr zu tun. Es ist nicht ewige Naturform und auch nicht wiedergewonnenes Paradies. Sondern es ist das gewaltsame Ende einer nicht ausgelebten Geschichte. Es ist die auf ihrem unendlichen Weg ermüdete Romantik, und wenn nicht Sehnsucht mehr, so doch Erinnerung, in welcher noch der ganze Weg der Schmerzen gegenwärtig ist; wenn es nicht die völlige Auflösung und Versenkung in den unendlichen Geist der Natur bedeutet oder die fromme Erwartung jenseitiger Unendlichkeit. Einsamkeit, Einsiedlerschaft unterscheidet so romantischen Zustand von dem klassischen Idyll, und dieses sagt schon, daß hier nicht Natur ist und auch nicht Ideal. Gewiß erzeugte die unendliche Bewegung der Romantik auch manchmal eine Sehnsucht nach dem abgeschlossenen und umgrenzten Dasein des Idylls. Dann aber war nicht das Idyll romantisch, sondern die Sehnsucht nach ihm und daß es der romantischen Seele vorschwebte. Gab der romantische Mensch der Sehnsucht nach, so blieb es doch immer nur ein Ruhepunkt und Durchgang.

Das kleine Haus, es steht noch an der Stelle,
Wo ich es sonst gesehn vor vielen Jahren,
Seit ich so manches Leid und Freud' erfahren,
Umhergetragen auf des Lebens Welle;

Dieselben Tritt' und Weg' an selber Stelle,
Die kleinsten Dinge, wie sie ehmals waren;
Bemüht, die alte Ordnung zu bewahren,
Sorgt noch der Diener, wie er alles stelle.

So bleibt Beschränkung gern in tiefem Frieden;
Wie draußen auch die wilden Stürme toben,
Es lockt die stille Welt da zu verweilen.

Den kühnern Geist hat immer Ruh vermieden;
Will sinnend auch Gefühl die Stille loben,
Er muß auf wildem Flügel weitereilen. Fr. Schlegel.

Dieser Gegensatz des zeitlosen Menschentums und des unendlichen Zeitgefühls der Romantik bestimmte denn auch Wesen und Leben des einzelnen Menschen hier und dort. Der klassische Mensch repräsentiert, so sah man, die ewige Gattung in sich selbst. Was heißt dies aber und worin drückt sich allgemeine

Digitized by Google

Menschlichkeit im einzelnen Menschen aus? Der romantische Mensch ist Inbegriff der unendlichen Geschichte. Wie aber stellt sich dieses nun in seinem Leben dar? Es sind die entscheidenden Fragen an Leben wie Gedicht.

Der klassische Mensch ist zeitloser Repräsentant mit einem Worte, wenn er in sich selber zeitlos ist und dauert. Die Klassik kennt ein höchstes Gesetz: das Maß, das Gleichmaß nämlich. Will man den Inhalt der Forderung bestimmen, so kann man wiederum nur sagen, daß dieses Maß die Grenze ist, welche dem Menschen als einem solchen gesetzt ist, und das Gesetz eben, welches er als ein Mensch in seinem Busen trägt. Wie aber dieses Gesetz nur selber gleichsam eine ewige Form ist, so drückt sich seine menschliche Verwirklichung auch in der Form des Lebens und der Handlung aus. Diese Form heißt: Gleichmaß, Stetigkeit, Linearität, Dauer. Dies ist die klassische Forderung, die Goethe in seinem Gedichte „Dauer im Wechsel" und Schiller in der Elegie „Der Tanz" zum Ausdruck brachte.

Goethe:

Laß den Anfang mit dem Ende
Sich in Eins zusammenziehn!
Schneller als die Gegenstände
Selber dich vorüberfliehn.
Danke, daß die Gunst der Musen
Unvergängliches verheißt:
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist.

Schiller:

Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung,
Und ein stilles Gesetz lenkt der Verwandlungen Spiel.
Sprich, wie geschieht's, daß rastlos erneut die Bildungen schwanken
Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt,
Jeder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet
Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
Willst du es wissen? Es ist des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt.
Und dir rauschen umsonst die Harmonien des Weltalls,
Dich ergreift nicht der Strom dieses erhabnen Gesangs,
Nicht der begeisternde Takt, den alle Wesen dir schlagen,
Nicht der wirbelnde Tanz, der durch den ewigen Raum
Leuchtende Sonnen schwingt in kühn gewundenen Bahnen?
Das du im Spiele doch ehrst, fliehst du im Handeln, das Maß.

Digitized by Google

Diese Dauer ist der Grundzug aller klassischen Gestalten, durch welche sie der Zeit enthoben werden. Sie ist die hohe Besonnenheit in ihnen, die sich im Sturme der Leidenschaften nach den ewigen Sternen richtet. Sie macht den Menschen fähig, Richter zu sein. Weil der klassische Mensch das Maß besitzt, mit dem er messen kann, darum ist er der gerechte Mensch. Der Herzog in Goethes Tasso ist ein solcher. Nicht Tasso selbst, der nur mit solchem Maße gemessen wird, ohne es selbst doch zu besitzen. Denn „Gedanken ohne Maß und Ordnung" regen sich in ihm. Er taumelt zwischen maßloser Überhebung und Selbstverachtung, Verzückung und Verzweiflung, grenzenloser Hingebung und Abstoßung, ruhelos. Schon sein Schritt ist ungleichmäßig. Er scheitert an dem Felsen, um den er brandete. Nicht etwa, daß Antonio nun das klassische Ideal verwirklicht, der nichts als Gleichmaß ist. Denn das klassische Maß verwirklicht sich nur im Rhythmus, ist Dauer im Wechsel und in der Bewegung des Lebens und Gefühls. Dies erst macht die lebende Gestalt, den schönen Menschen, dessen philosophisches Bild in Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung aufgestellt wurde.

Solch klassische Dauer nun gewinnt in den äußeren Verhältnissen des Daseins, die der Mensch sich schafft, eine gleichsam symbolische und sichtbare Gestalt. Auch das bewegteste Element, die Liebe, wird in solche Form gebunden. Goethe hat in den Wahlverwandtschaften und der Natürlichen Tochter die Ehe heilig gesprochen und unscheidbar, weil sie der flüchtigen Bewegung des Lebens Dauer gibt und Gegenwart zur Ewigkeit weitet. Er hat in Hermann und Dorothea und wie oft noch sonst den Besitz gepriesen, weil er der festgegründete, sichere und dauernde Boden ist, auf dem ein niemals schwankendes Leben sich erbauen läßt. Er haßte die Revolution und wurde zum Dichter jenes sicheren, ruhigen, geordneten Daseins, welches der Bürger führt. Er sprach den Wilhelm Meister in dem Augenblicke frei von seiner Lehrlingsschaft, da dieser sich als einen Bürger bekennt, der allem, was er herstellt, Haus und Hof, eine Dauer für die künftigen Geschlechter geben will. Zu nahe, bis zu völliger Identität brachte auf solche Weise die Idee der Dauer den klassischen mit dem bürgerlichen Menschen zusammen und alles Heroentum scheint ausgeschaltet. Hier war denn Schillers Mensch heilsamster Gegenpol; denn er, der nicht den schönen, sondern den erhabenen Menschen zum Gegenstande nahm, weil er es selber war, versetzte das Maß und dauernde Gesetz auf eine Höhe, unter der das Leben tief vorüberrauscht, und der Mensch ist erhaben, der im Ansturm des Geschickes und der Sinne den Blick doch unverwandelt zu jenen ewigen Sternen richtet.

Man würde das klassische Menschentum jedoch ganz falsch verstehen, wenn man nun meinte, daß alle Entwicklung von ihm ausgeschlossen sei. Nur ist es

Digitized by Google

keine schöpferische und freie Entwicklung, sondern die lebende Entwicklung einer von Anbeginn geprägten Form. Sie steht unter dem ewigen Gesetze, das da heißt: Werde, was du bist, entwickle dich zu dir selbst und deiner gesetzlichen Form. Vollende dich. Es ist in der Tat eine zeitlose Entwicklung. Solche hat Goethe gelebt und im Wilhelm Meister dargestellt. So wie in der Entwicklung und Verwandlung einer Pflanze das ewig eine Urphänomen doch stetig gegenwärtig bleibt, so auch ist jeder Augenblick dieser menschlichen Entwicklung nach dem einen und gleichen Maße des Menschentums gerichtet, welches von Anbeginn in der Lehre und Lenkung des Turmes wie innerlich in der natürlichen Bestimmung seines Lehrlings fest gegründet ist und dauernd gegenwärtig bleibt, indem es sich entwickelt.

Hierzu nun bildet der Entwicklungsroman des Novalis den deutlichen Gegenpol. Denn Ofterdingen lebt nun wirklich eine schöpferische, gesetzlose Entwicklung. Sein Leben ist Geschichte. So wie der romantische Mensch nicht nach dem ewigen Maß der Gattung gebildet ist, so ist auch sein Dasein nicht in sich selbst von Maß und Gesetz bestimmt. Ihn treibt nur die Sehnsucht und die Liebe, und diese treibt ihn zu unendlicher Verwandlung. Er hat nicht jene klassische Besonnenheit, die sich nach ewigen Sternen richtet. Er hat nicht Gerechtigkeit, weil er kein Maß besitzt, und wenn er das Gefühl des Rechtes hat wie Kleists Michael Kohlhaas, so ist dieses auch maßlos und gesetzlos. Man soll, so heißt es in den Herzensergießungen, die „dunklen Gefühle" nicht von sich weisen. Der romantische Mensch gab sich ihrer Lenkung hin. Penthesilea ist ohne Maß. Ein völlig freier Rhythmus reißt sie mit sich fort. Und solches Menschentum wird nicht etwa, wie es Tasso geschieht, an einem Maße gemessen. Wenn hier noch Maß ist, so ist sie, Penthesilea, das Maß, und alle Liebe ihres Schöpfers ist nur für sie, weil sie selbst nichts als gesetzlose Liebe ist. Solch freier Rhythmus trägt auf Gipfel und in Tiefen, die dem klassischen Geiste verborgen blieben. Hier folgt ekstatischem Jubel der Sturz in unermeßliche Verzweiflung. Dies Leben ist ein dionysischer Tanz. Die klassische Stetigkeit war in den romantischen Menschen nicht. Brentano wurde von Eichendorff einmal mit einem Volkslied verglichen, das oft unbeschreiblich rührend, plötzlich und ohne sichtbaren Übergang in sein Gegenteil umschlägt und sich beständig in überraschenden Sprüngen fortbewegt. Auch die Bewegung Lovells und Hyperions ist gesetzlos so. Gewiß, ein Hölderlin hat um das klassische Maß gewußt und dieses auch, daß Maßlosigkeit die Schuld ist, auf welche die Götter den Fluch gesetzt haben, und erschütternd ist seine Trauer um dieses, daß er immer das Maß verfehlte und die Grenze überschritt. Aber solches kam gewiß nicht aus einem Mangel an Kunst; sondern es war der neue Geist der Zeit, der sich seiner als herrlichsten Instrumentes bemächtigt hatte und neue Rhythmen und Melodien aus ihm sang, die von ge-

Digitized by Google

setzloser Schönheit kündeten. Es war der Geist der Romantik, der dieses Opfer in den Kampf mit Apollo trieb, in dem Hölderlin geschlagen wurde.

So war denn auch die Stellung der Romantik zu jenen dauernden Zuständen des Daseins, welche Goethe gefordert hatte, eine ganz verwandelte. Dem hohen Lied der Ehe, den Wahlverwandtschaften, tritt der romantische Preis der freien Liebe in Schlegels Lucinde und in Brentanos Godwi gegenüber. Der romantische Mensch konnte die Liebe, gerade diese gesetzloseste und schöpferischste aller Mächte, mit keinem Maße messen und diese Offenbarung und Füllung der unendlichen Zeit nicht in die Grenzen einer dauernden Form verbannen. Wenn irgendwo, so mußte hier das Gesetz zerbrochen werden.

Es gibt eine romantische Treue. Nur war sie nicht die Stetigkeit des bleibenden Gefühls, sondern die Treue gegen die unendliche und schöpferische Liebeskraft. Wenn Karoline den Lästerern ihrer wechselnden Liebe die höchste Treue gegen sich selbst entgegenhielt, so dachte sie keineswegs damit das Recht der fesselosen Selbstsucht zu verkünden. Sie meinte eben jene Treue gegen die unendliche Liebe, welche stärker in ihr war als jede andere Kraft und ihr den Weg gebot, den sie gehorchend ging. Diese Liebe machte sie gewiß nicht glücklicher, als wenn sie treu im alten Sinn gewesen wäre. Sie war auch nicht bequemer. Denn der Weg, den sie führte, war dunkel und gefahrvoll.

Die Dauer und das Gleichmaß des bürgerlichen Lebens, gegründet auf Ordnung, Sicherheit, Besitz, war dem romantischen Menschen so unerträglich wie hassenswert. So wurden denn die schon genannten Dichtungen, Godwi und Lucinde, sehr deutliche Proteste gegen die „Metrik" und den Mechanismus des bürgerlichen Daseins, und die Satire auf die Uhr im Vorspiel von Tiecks Oktavian faßt dies in einem Brennpunkt und Symbol zusammen. Die Uhr, die Zeitmaß in das Leben bringt, es regelt, ordnet, mißt, sie ist für die Romantik das Symbol der Unpoesie, des Philistertums. In Goethes Wanderjahren aber werden nach Gesetz des Bundes überall die Uhren aufgestellt, um dauernd an die Zeit, die „höchste Gabe Gottes und der Natur", zu erinnern, damit sie wie ein Ackerfeld genutzt werde. Ein Motto des Romans lautete:

Mein Erbteil wie herrlich, weit und breit!
Die Zeit ist mein Besitz, mein Acker ist die Zeit.

Goethe wollte diesen Acker nutzen, damit die Frucht des zeitlos dauernden Werkes von ihm komme. Darum soll die Zeit gemessen werden. Der romantische Mensch aber will die Zeit nicht nutzen und also auch nicht messen. Er will sie leben ohne Maß. Der Rhythmus seines Lebens ist ein freier, ungemessener, und was bedarf es da der Uhr.

Auch die kleinstädtischen Menschen des Jean Paul sind dadurch gerade des

Digitized by Google

romantischen Geistes voll, daß die engen Grenzen ihres äußeren Daseins von der inneren Unendlichkeit ihres Gefühles ganz gebrochen werden, wie es in Goethes Kleinstadt-Epos nicht geschieht. Als aber Jean Paul, wie jeder Romantiker fast, sein Gegenstück zum Wilhelm Meister dichtete, da schuf er den Titan auch darin gerade zum Gegenpol des Meister, daß er — ein Fürst — der Umgrenzung des bürgerlichen Daseins ganz enthoben wurde.

Die zweite Ausdrucksform der zeitlosen Gattung im klassischen Menschentum ist nächst dem Maß, der Stetigkeit und Dauer seines Geistes und Daseins das Gegenwartsgefühl. Auch dieses macht ihn unhistorisch, mythisch. Denn weil er ohne Zeit erlebt und wandellos, ist ihm Vergangenheit und Zukunft auch der Gegenwart ganz gleich. Um ganz zu sein, bedarf er der Erinnerung und Sehnsucht nicht. Denn jeder Augenblick ist gleich der Ewigkeit, wenn man ihn nur so zeitlos leben kann. Dies war der Inbegriff von Goethes Weisheit und die eigentliche Quelle seiner Dichtung: daß er den Augenblick zur Ewigkeit weitete. Jedes Gedicht von ihm tat dies. Er nannte es auch: dem Augenblick Dauer verleihn. Der Zusammenhang dieser Hingabe an die Gegenwart mit dem klassischen Maßgefühl ist der, daß eines sich notwendig aus dem anderen ergab. Das Maß erschafft die Gegenwärtigkeit. Wenn ein ewiges Maß das zeitliche Leben durchzieht und die Erkenntnis von der Dauer des Seins es beglückt, „dann ist Vergangenheit beständig, das Künftige voraus lebendig, der Augenblick ist Ewigkeit" (Vermächtnis).

Dann also bedarf es auch nicht der Erinnerung, in der das vergangene Leben nur scheinhaft weiterklingt. Was dauern soll, das dauert in der Wahrheit. Als einmal an Goethes Tisch ein Trinkspruch auf die Erinnerung ausgebracht wurde, da lehnte Goethe heftig ab. Denn er empfand Vergangenheit wie Last und Fessel gegenwärtiger und fruchtbarer Wirksamkeit. Dazu noch kam, daß ihm alles nur innerliche, nur in der Einbildungskraft lebende Sein verhaßt war. Er war ein Plastiker auch hier, und zweifellos liegt in dieser Ausschaltung der Erinnerung das unmusikalische Moment seines Lebens. Er kannte sie freilich als ein deutscher Mensch. Aber er hatte gegen sie das heilende Mittel der Vergegenwärtigung. So offenbar ist es zu verstehen, wenn er lange nach der schmerzlichen Trennung mit Lilli und Friederike ein Wiedersehen suchte. Er hatte, wie er einmal sagte, die wichtigsten Beispiele davon, „wie sehr die Gegenwart eines geliebten Gegenstandes der Einbildungskraft ihre zerstörende Gewalt nimmt und die Sehnsucht in ein ruhiges Schauen verwandelt". Die Sehnsucht ist von der Erinnerung nicht zu trennen. Er kannte auch die Sehnsucht, aber er bannte auch sie, wie man wohl böse Geister und Dämonen bannt, und er kämpfte gegen die Romantik, von der nach seinem Worte „die Sehnsucht durchaus als das letzte aller Dinge gepriesen wurde". Gerade die Reise nach Italien, die ganz aus der

Digitized by Google

Sehnsucht entsprungen war, heilte ihn auch von ihr. Er sah, daß die Größe der Vergangenheit, die ihn auf dem klassischen Boden entzündete, noch ganz gegenwärtig ist und alle Zeit überdauern wird. Er sah dort in der Natur das ewige Urphänomen. Gegenwart ist alles, auch im Menschen, wenn er sich verewigt, indem er sich den ewigen Dingen zugewendet hält. Ein Gesetz, welches Goethe dem wandernden Wilhelm Meister auferlegte, war dieses: daß er niemals von Vergangenem und Künftigem, sondern immer nur von Gegenwärtigem sprechen dürfe. Zur Zukunft aber hatte Goethe nicht das Verhältnis der Sehnsucht, sondern der Hoffnung. Diese pries er als die Göttin, und ihre Schwingen waren es allein, die ihn über die Grenzen der Gegenwart trugen. Die Hoffnung aber macht die Zukunft hell und gegenwärtig.

Man kann vielleicht nirgends so wie in der Liebe diese klassische Hingabe an die Gegenwart erkennen. Das Wesen der klassischen Liebe, wie Goethe sie in fast antiker Reinheit hatte, ist, daß ihr die Sehnsucht und Erinnerung fremd bleibt. Sie ist gebunden an die Gegenwart des Gegenstandes. Man nannte Goethes Denken und Dichten gegenständlich. Auch sein Lieben war es. Diese Liebe erschöpfte sich an ihrem Gegenstande, ohne über ihn hinauszugehen. Der Gegenstand war ihre Grenze und Erfüllung. Es war nach einem Worte Friedrich Schlegels eine Liebe des Besitzes. Sie mußte besitzen, wenn sie nicht sterben sollte. Sie konnte nicht Sehnsucht bleiben. Vielleicht kam manches tragische Erlebnis Goethes aus diesem klassischen Grunde. Das hohe Lied der klassischen Liebe sang Goethe in den Römischen Elegien. Hier ist fürwahr die Liebe des Besitzes. Dies aber braucht nicht nur in Hinsicht auf die Frau verstanden zu werden; Goethe selbst hat einmal gesagt, warum er die Kopien ferner Kunstwerke besitzen müsse. Er wollte sich nicht sehnen müssen und sie nur innerlich und scheinhaft vorstellen. Denn immer und überall empfand er die Sehnsucht als zerstörend, brauchte Gegenwart und Besitz. Wenn er im Wilhelm Meister den „Saal der Erinnerung" baute und in ihm die Denkmale der Toten mit den Zügen und dem Schein des Lebens aufstellte, so hatte auch dieses eben jenen Sinn, Erinnerung in Gegenwart zu verwandeln. Als er aber Karoline Schlegel einen solchen Rat zur Überwindung ihres Schmerzes um ihr totes Kind gab, da sagte Karoline: ihrem Gefühl nach hieße das mit seinen Schmerzen spielen. Der Saal der Erinnerung sei ebenfalls ein solches Spiel!

Nur eine Sehnsucht konnte auch Goethe nicht in sich ertöten. Es war die bezeichnendste. Denn sie war auf das gerichtet, um dessentwillen er die Sehnsucht verwarf: die Plastik nämlich. Nach seinem eigenen Bekenntnis war seine dauernde Sehnsucht auf die bildende Kunst gerichtet. Dies aber spricht nur für seine klassische Art. Er fühlte eben, daß Plastik allein die Kunst der vollkommenen

Digitized by Google

und vollendeten Vergegenwärtigung ist, weil sie allein in Wahrheit der fließenden Zeit enthebt und Raum gestaltet. Er sehnte sich nach ihr, weil das Gedicht, die Sprache, niemals bis zu solchem Grade der Vergegenwärtigung dringen konnte. „Das Wort bemüht sich nur umsonst, Gestalten schöpferisch aufzubauen." Es war die Tragik seiner Natur, daß er mit solchem Drang zur Gegenwart ein Dichter war, nur ein Dichter, und daß er, der die Sehnsucht verwarf, doch diese Sehnsucht nach einer anderen Kunst unstillbar empfinden mußte. Er hatte gewiß wie kein zweiter die Gabe, durch Sprache Ferne zu vergegenwärtigen. In dem Gedichte „Nähe der Geliebten" zieht seine Phantasie die ferne Gestalt näher und immer näher, bis nur die Wirklichkeit zur vollendeten Erfüllung fehlt. In Mignons Lied steht das ersehnte Land so gegenwärtig vor der Seele, daß in diesem Lied der Sehnsucht fast die Sehnsucht sich erfüllt und schweigt. In Alexis und Dora steigert sich das Bild der Erinnerung bis zu so ungeheurer Gegenwart, daß es die Wirklichkeit erreicht und gleich einem Fiebertraume ängstigt. Aber doch eben blieb dieses alles nur ein inneres und eingebildetes Dasein, und Goethe wollte den Raum. Von dieser gleichsam klassischen Sehnsucht jedoch abgesehen, lebte Goethe in jener schönen Mitte zwischen Vergangenheit und Zukunft, Prometheus und Epimetheus versöhnend, eine dauernde Gegenwart, und seine Dichtung gab dem Augenblick Ewigkeit. Er unterschied einmal zwischen Gedichten „gegenständlichen und sehnsüchtigen Inhalts". Als man ihn selber gegenständlich nannte, war er hoch erfreut.

Nun aber scheint in einem ganz bestimmten Sinne die Vergangenheit dem klassischen Erlebnis und Gedicht notwendig und eigentümlich zu sein. Man kann auch in der Dichtung von einer klassischen Ferne sprechen. In seiner Kritik von Bürgers Lyrik erhebt Schiller gegen ihn den Vorwurf, daß er die leidenschaftliche Bewegung des Gefühls nicht nur zum Gegenstande des Gesanges nehme, sondern auch als Bewegung in der Form gegenwärtig mache und selbst im Gesang bewegt sei. Aber ein Dichter nehme sich ja in acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. Aus der fernenden Erinnerung soll er dichten, aber niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft der Empfindung. Aus einer mildernden Ferne soll er seine Leidenschaft betrachten. Sie muß vergangen sein, wenn sie zum Gedichte werden soll. Man hat hieraus den Schluß gezogen, daß also zeitliche Vergangenheit das „Fernbild" des klassischen Gedichtes sei. Doch dieses ist ein Mißverständnis. Es handelt sich hier zunächst ja nur um einen ganz bestimmten, nämlich einen an sich unklassischen Zustand und Gegenstand, von dem die zeitliche Ferne verlangt wird. Es ist kein klassisches Prinzip an sich. Dann aber kommt es eben gar nicht auf den Gegenstand, sondern auf die Form an, und diese soll gerade dauernde Gegenwart sein. Damit sie dieses sei, muß sie den bewegten Gegenstand seiner zeitlichen Bewegung entheben. Denn Bewegung

Digitized by Google

in der Zeit ist flüchtig und nicht gegenwärtige Dauer. Damit sie selber also gegenwärtig sei, muß die Bewegung schon vergangen und also nicht mehr in der Zeit sein. Die fernende Erinnerung, welche Schiller von dem klassischen Menschen fordert, ist in Wahrheit die ewig klassische Forderung dauernder Gegenwärtigkeit. Ferne heißt hier nicht Ferne der Zeit, sondern Ferne von der Zeit, und das heißt Gegenwart.

Nun aber gilt die Frage noch, was dem klassischen Menschen die Kraft zu solcher Gegenwärtigkeit verlieh, daß er ohne Erinnerung und Sehnsucht leben konnte. Denn ein unendlicher Trieb ist ja doch in allem lebendigen Wesen, und die Hälfte des Menschentums gehört der Zeit. Der klassische Mensch aber wollte ganz Mensch sein und die klassische Dichtung nach Schillers Wort den ganzen Menschen herstellen. Wie konnte ganze Menschheit sein ohne die Sehnsucht und ohne die unendliche Zeit. Wie konnte der Mensch so ganz in sich geschlossen sein, daß er selig in sich selber war.

Die Antwort ist in Schillers Ästhetik und Goethes Naturwissenschaft gegeben und in ihrer beiden Leben und Gedicht. Dies alles ist durchzogen von der Idee der Einheit durch die Zweiheit, der Harmonie, der Polarität, des Spiels der Kräfte. Im Mittelpunkte von Goethes Naturanschauung steht also die Kraft der Polarität. Er sah, daß überall in der Natur dem Trieb zum Leben und zur Bildung, der unendlich und gesetzlos ist, ein hemmender, begrenzender und schließender Trieb entgegenwirkt, wodurch erst die ruhende und abgeschlossene Gestalt in die Erscheinung tritt. Denn nie kann der unendliche Trieb allein Gestalt erzeugen. Erst wenn seine Willkür das Gesetz empfängt und seiner unendlichen Verwandlung ein Ziel und eine Grenze gesetzt ist, wird er aus bloßer Zeiterfüllung zu einem Gebilde des Raumes. Alles Sein ist nur durch Gleichgewicht der Kräfte, durch die Begrenzung und Schließung unendlicher Verwandlung denkbar. Unter dieses große Gesetz der Natur stellte Goethe nun auch den inneren Menschen. Auch er soll sich nach diesem Gesetze zur geschlossenen Gestalt, zum vollendeten Dasein bilden und begrenzen. Einem Strome gleich, den entgegenwirkende Kraft des Sturmes zum ruhenden See begrenzt.

Ein Strom entrauscht umwölktem Felsensaale,
Dem Ozean sich eilig zu verbinden;
Was auch sich spiegeln mag von Grund zu Gründen,
Er wandelt unaufhaltsam fort zu Tale.

Dämonisch aber stürzt mit einem Male —
Ihr folgten Berg und Wald in Wirbelwinden —
Sich Oreas, Behagen dort zu finden,
Und hemmt den Lauf, begrenzt die weite Schale.

Digitized by Google

Die Welle sprüht und staunt zurück und weichet,
Und schwillt bergan, sich immer selbst zu trinken;
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.

Sie schwankt und ruht, zum See zurückgedeichet;
Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken
Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben.

Den Menschen, der seinen Schwerpunkt in sich selber trägt und in sich selber selig ist, nannte Goethe eine Persönlichkeit. Man hat kaum ein Wort so mißverstanden wie dieses. Man hat es immer wieder mit Individualität und Einzigartigkeit verwechselt. Aber diese Frage, ob der einzelne Mensch von allen anderen sich unterscheiden soll, ist hier überhaupt nicht gestellt, kommt gar nicht in Frage und konnte von einem Geiste, der auf zeitlose Menschlichkeit gerichtet war, niemals so beantwortet werden. Nicht darum handelte es sich also, daß sich der Mensch unterscheidet, sondern daß er sich scheide und in sich selbst begrenze, sich heraushebe aus der Allheit und Unendlichkeit oder sie in sich schließe, er selbst ein Kosmos, eine Ganzheit. Persönlichkeit heißt die geschlossene Form des Menschen, die das Gesetz des Daseins in sich selbst besitzt und auswirkt, ohne über sie hinaus zu streben und sich unendlichem Einfluß offen zu halten und sich dem Strome der Zeit einzuschmelzen, heißt die nach allen Seiten umgrenzte Gestalt, die Ganzheit, die kosmische Rundung. Sie ist das höchste Glück, denn sie macht selig in sich selbst und schließt die Sehnsucht ab und aus. Diese klassische Geschlossenheit ist es zu tiefst, welche der Grund für Goethes oft bemerkte Selbstsucht, besonders in der Liebe war. Das klassische Menschentum, so ganz und so vollendet, schloß doch dies eine: die hingebende Liebe aus. Der späte Goethe empfand die Liebe darum als ein Leid, weil sie die geschlossene Form seines Menschentums zersprengte. Es kam ihm nichts so teuer vor als das, wofür er sich selbst hingeben mußte. Er lehnte das Leid nicht ab um der Freude willen. Die Seligkeit des klassischen Daseins ist eines wie das andere nicht. Goethe sagte einmal, er lebe wie die unsterblichen Götter und habe weder Freud noch Leid.

Die Liebe aber ist im klassischen Menschentume doch in einem ganz bestimmten Sinn enthalten. Sie ist das Band, das diesen Menschen in sich selbst zur Einheit bindet und Geschlossenheit. Dies ist der Sinn, den Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung ihr gaben, diese Briefe, welche das Urbild des klassischen Menschen — nach dem Bilde Goethes — aufstellten. Auch dieses Bild setzt die Zweiheit des Menschentums voraus, die Polarität zweier Triebe. Schiller hat sie mit vielen Namen gerufen. Es sind doch immer die gleichen. Ob Formtrieb und Stofftrieb, Freiheit und Notwendigkeit, Geist und Natur, Einheit und Fülle.

Digitized by Google

Sie alle sind nur die Namen für den unendlichen Trieb in die Zeit und den Willen zur zeitlosen Form. Ihre Versöhnung wird in der Schönheit gefeiert, auf welche der Spieltrieb gerichtet ist. Hier tut kein Trieb dem andern mehr Zwang an, sondern der eine spielt mit dem andern, erfüllt im Spiele, was der andere will. Der unendliche Trieb erfüllt aus Freiheit das Gesetz. Der Formtrieb erfüllt die Zeit. Nicht Zwang des Geistes oder des Gefühls, die Liebe allein ist herrschend und schließt die Hälften des Menschentums zu einer vollendeten Harmonie zusammen. Dies ist es, was Schiller die schöne Seele nannte. Er zeichnete ihr Bild nach Goethes lebender Gestalt.

Wie aber kann so selige Schönheit werden? Sie kann, so antwortet Schiller – in seinen Elegien, überhaupt nicht werden, sie kann nur sein. Das Glück bekam in dieser klassischen Ästhetik einen neuen, klassischen Sinn. Glück ist das Geheimnis des Zusammenklangs von Geist und Sinnen, von Gesetz und Liebe. Dem Glück ist der Genius gleich, dem Schiller auch nach Goethes Bild eine Elegie gewidmet hat. Denn Genius ist, dessen freies Gefühl das ewige Gesetz erfüllt, er selbst es gebend. Glück ist die Schönheit: ein Dasein ohne Gewordenheit, jenseits von Kampf und Mühe. Man sieht: hier zeichnete Schiller ein Bild, das ihm selber nicht entsprach. Denn alles war in ihm geworden, im Kampfe mit sich selbst und mit der Welt erobert, nicht Gabe, sondern Tat, und nicht Glück, sondern Erkenntnis, hindurchgegangen durch Geschichte und Philosophie und Goethes Freundschaft. Und war ja doch Schönheit geworden. Zu eng scheint der Rahmen jenes Bildes. Es gibt eine Schönheit des Anfangs wie des Endes. Es gibt Goethe und Schiller. Ja, das auch ist anfechtbar, daß Goethes Schönheit so ohne Kampf und Mühe, so reine Gabe eines Gottes an seinen Liebling und Glück gewesen sei. Auch sie hat sich entwickelt, ist geworden, nur daß hier eine natürliche Anlage sich durch Läuterung, Klärung und Erziehung zu sich selbst hin brachte. Man kann wohl sagen, daß die Natur niemals einen deutschen Menschen von so harmonischer Einheit zeugen konnte, wie er vor Schillers Seele schwebte, und Goethe war kein Grieche. Auch seine Jugend hatte die unendliche Sehnsucht gekannt und den titanischen Kampf gegen das ewige Maß. Er war Prometheus, Ganymed, Mahomet, Faust. Zu seinem klassischen Sonette, das oben steht, stelle man jetzt einmal die Hymne Mahomets.

Bäche schmiegen
Sich gesellig an. Nun tritt er
In die Ebne silberprangend,
Und die Ebne prangt mit ihm,
Und die Flüsse von der Ebne
Und die Bäche von den Bergen
Jauchzen ihm und rufen: Bruder!

Digitized by Google

Bruder, nimm die Brüder mit,
Mit zu deinem alten Vater,
Zu dem ew'gen Ozean,
Der mit ausgespannten Armen
Unser wartet,
Die sich ach! vergebens öffnen,
Seine Sehnenden zu fassen;
Denn uns frißt in öder Wüste
Gier'ger Sand; die Sonne droben
Saugt an unserm Blut; ein Hügel
Hemmet uns zum Teiche! Bruder,
Nimm die Brüder von der Ebne,
Nimm die Brüder von den Bergen
Mit, zu deinem Vater mit!

Kommt ihr alle! —
Und nun schwillt er
Herrlicher; ein ganz Geschlechte
Trägt den Fürsten hoch empor!
Und im rollenden Triumphe
Gibt er Ländern Namen, Städte
Werden unter seinem Fuß.

Unaufhaltsam rauscht er weiter,
Läßt der Türme Flammengipfel,
Marmorhäuser, eine Schöpfung
Seiner Fülle, hinter sich.
Zedernhäuser trägt der Atlas
Auf den Riesenschultern: sausend
Wehen über seinem Haupte
Tausend Flaggen durch die Lüfte,
Zeugen seiner Herrlichkeit.

Und so trägt er seine Brüder,
Seine Schätze, seine Kinder,
Dem erwartenden Erzeuger
Freudebrausend an das Herz.

Dem jungen Goethe waren Shakespeares Menschen brüderlich verwandt gewesen und die gotischen Sucher der Unendlichkeit. Auch er wollte einzig und unendlich sein. Dann aber traten die Mächte in sein Leben, die ihn verwandelten. Spinoza, dessen Ethik ihm die ewige Notwendigkeit des Kosmos offenbarte, vor der die eigenen Wünsche und Sehnsüchte schweigen mußten. Weimar, dessen

Digitized by Google

Gesellschaft an ihn die Forderung stellte, sich begrenzend ihrer höheren Ordnung einzuordnen. Die Frau von Stein, die seinem wilden Blute das Maß schenkte und ruhender Pol in seiner Bewegtheit wurde. Italien, dessen Natur und Kunst ihm ewige Gesetzlichkeit und Form vor Augen stellte. Und Schiller endlich, dessen Freundschaft ihn nach dem Gesetze der Polarität zur Ganzheit weitete und in sich selber schloß. So war auch seine Klassik durch Polarität geworden und durch Entsagung. Aber auch als sie vollendet war und Goethe eine klassische Persönlichkeit geworden war, da hatte sie nicht jene Seligkeit des griechischen Gottes in sich selbst. Gewiß war dieser Weg, den Goethe nahm, Erlösung von dem unendlichen Leide des Titanentums und der Sehnsucht. Aber der deutschen Natur war dieses Leid ja doch auch höchstes Glück und mehr als das: Notwendigkeit. So liebend und frei, wie Schiller wähnte, ging Goethes ungemessenes Gefühl die Bahn des Gesetzes nicht. Die Polarität des griechischen Menschen war wirklich Gleichgewicht und Spiel der Kräfte. Die Polarität des deutschen Menschen war: Entsagung. Die deutsche Klassik ist aus Entsagung entstanden und hat niemals und auch bei Goethe nicht die Spuren dieses dunklen und tragischen Ursprungs verloren. Ein Schatten liegt über ihrer Heiterkeit und verrät das ihr gebrachte Opfer. Das Leben Goethes, dieses vermeintlichen Götterlieblings, steht ganz unter dem Gesetze der Entsagung. Sie war es, die sein Menschentum nicht nur vollendete, sondern auch in der Dauer seiner Form erhielt. Man kann gewiß nicht sagen, daß in dieser Form das unendliche Gefühl keinen Raum besaß. Aber es war gleichsam nicht mehr selbst und nicht an sich, sondern nur verwandelt gegenwärtig in jenem Raume, der da Kosmos, Gattung, Form heißt. Dieser zeitlose Raum war die Stätte Goethischer Opferung. In ihm entsagte er der Sehnsucht in die Zeit, damit er ganz zu seinem Bürger werde, und das Opfer blieb nur in dem schmerzlichen Gefühle der Entsagung gegenwärtig, so wie der Strom in der zum See gehemmten Form ja doch, wenn auch verwandelt, gegenwärtig bleibt. Wie tief die Zweiheit seines Wesens ging und wie sie jeden Augenblick gleichsam bereit war, Scheidung und Kampf zu werden, dies zeigt schon jene lang erkannte Eigentümlichkeit seiner Dichtungen, daß er sich selbst in ihnen niemals als eine einzige Gestalt darstellt, sondern immer geteilt in zwei kämpfende Gegner, deren Gleichgewicht eben die Polarität des Kampfes und nicht des Spieles, ein Drama ist. Einheit war hier nur durch Entsagung möglich.

Allen seinen Gestalten hat Goethe die Entsagung als ihre Seele eingegeben oder er hat sie an diesem Maße gemessen und gerichtet. Sie ist das Thema der deutschen Klassik an sich. Nach der Beziehung zu ihr kann man seine Menschen dreifach unterscheiden. Es sind die einen, welche gleich ihrem Schöpfer zu entsagen lernen und so den Weg zum klassischen Menschentume wandern: Wilhelm

Digitized by Google

Meister, Eugenie, Faust. Die andern haben dieses schmerzlichste Opfer ihrer Sehnsucht schon gebracht und sind vollendet: Iphigenie, die Prinzessin. Die dritten endlich können nicht entsagen und gehen daran zugrunde wie Tasso und Euphorion, oder ihr zu unendlicher Bewegung aufgeregtes Herz findet erst im Tode die unzerstörbare Ruhe, wie Eduard und Ottilie. Den Wanderjahren hat Goethe den Untertitel „Die Entsagenden" gegeben. Ein Menschenbund schließt sich hier unter der Fahne der Entsagung zusammen und trägt sie wandernd in die Welt. Alle Novellen, die manchmal mit dem Scheine des Zufalls in diesen Roman gestellt sind, behandeln das Thema der Entsagung nach allen ihren Seiten hin. Hier biegt dieses Gesetz sogar die Spitze des klassischen Menschentums um, wenn es verlangt, der Dauer und des bleibenden Besitzes zu entsagen und wieder Wanderer zu werden. Was einst aus dem unendlichen Drang des jungen Goethe gekommen war, der Wandertrieb, ist nun zum klassischen Gesetz geworden, um der Entsagung willen. So nähert sich Goethes Dichtung immer der Tragödie.

Es war natürlich, daß der Gedanke der Entsagung auch im Zentrum der Schillerschen Dramatik steht. Die Entwicklung seiner tragischen Menschen ist eben diese, daß sie die Entsagung lernen. Dem unendlichen Lebenstrieb entsagt Maria Stuart und nimmt den Tod, der ihr von außen kommt, als Sühnung der erkannten Schuld entgegen. Die Jungfrau von Orleans entsagt der unendlichen Liebe, um die ewige Sendung zu erfüllen. Der Wilhelm Tell ist das hohe Lied der gebändigten Kraft. Man hat die Idee der Freiheit in diesem Drama mißverstanden. Die Freiheit, die das Volk sich hier erkämpft, ist diese, daß es den unendlichen Trieb der Rache zügelt und das nur tut, was das ewige Gesetz verlangt.

Aber auch dem unendlichen Schmerze entsagte der klassische Mensch, so wie er der Sehnsucht entsagte. Denn der Schmerz gehört der Zeit nur an, und ihm sich hinzugeben (wie es die Romantik tat), heißt, sich der Zeit ergeben. Darum sah Goethe in der Gestalt des Laokoon die Verkörperung edelsten Menschentums, weil der Schmerz die ewigen Züge dieses Angesichtes nicht zu entstellen vermag und die hohe Besonnenheit des Geistes größer bleibt als er. Goethe konnte hier mit Lessing nicht einig sein, der dieses aus einem Formgesetz der bildenden Kunst verstanden hatte, sondern für ihn war es ein Gesetz des ewigen Menschentums, der menschlichen Form an sich. Novalis aber sagte einmal von der Gruppe des Laokoon: „Ließe sich nicht ein umfassenderer, kurz: höhergrädiger Moment im Laokoontischen Drama als die antike Gruppe denken, vielleicht der, wo der höchste Schmerz in Rausch, der Widerstand in Ergebung, das höchste Leben in Stein übergeht?" Das klassische Gebot an den Schmerz heißt: Haltung, und Goethe gab sie seiner Iphigenie, als sie in ihrem Opfer den eigenen Bruder

Digitized by Google

erkennen muß, und seiner Helena, als sie das Todesurteil empfängt. Wie solche Haltung überhaupt ein Grundsatz der tragischen Schauspielkunst auf dem Theater in Weimar war. Denn den tragischen Menschen berührt sie in erster Reihe. Sie ist denn auch in Schillers Leben, Lehre und Dichtung das leitende Motiv gewesen. Denn sein Gegenstand war ja nicht der schöne, sondern der erhabene Mensch, und das heißt: der klassische Mensch in jenem tragischen Zustande, da ihm das Schicksal nicht erlaubt, mehr schöne Seele zu sein, und er sich in die erhabene verwandeln muß, um das ewige Gesetz der Freiheit in sich zu retten. Hier also steht das Verhältnis des Menschen zum Schmerz und Leid in Frage, und das Gesetz verlangt, daß dieses, wenn auch die Natur zusammenbricht, die Freiheit des Geistes nicht zerstören darf. Der Geist soll dauern. So kann sich Melchthal noch im Augenblick des höchsten Schmerzes zur Betrachtung ewiger Dinge erheben.

Der romantische Mensch nun wollte die Polarität und damit auch die klassische Entsagung nicht. Denn er wollte das unendliche Gefühl sich nicht begrenzen. Sein Ziel war nicht die Schönheit, wenn man nicht, wie Jean Paul in seiner Ästhetik tut, von einer romantischen „Schönheit ohne Begrenzung" sprechen will. Novalis schreibt einmal: „Polarität ist eine Unvollkommenheit — es soll keine Polarität einst sein", und ein andermal heißt es von ihm: er wolle nicht eine Urduplizität, sondern einen Urinfinitismus der Natur haben. Er hat in seinem Ofterdingen in der Tat die Überwindung aller Polarität zu unbegrenzter Einheit dargestellt. Polarität war der Feind der Romantik, weil aus ihr alle Gestalt und Form und alle Vielheit kommt, und sie es also ist, welche die unendliche Einheit vernichtet. Wenn Schiller in seiner Abhandlung über Anmut und Würde die Anmut, welche die Schönheit der Bewegung ist, dort sah, wo der moralische Geist die sinnliche Natur bewegt, so leitete nun Kleist in seinem Aufsatz über das Marionettentheater die Grazie aus einer andern Quelle her: Grazie ist dort, wo die Bewegung aus einem einzigen Schwerpunkte mit völliger Unbewußtheit und mechanischer Notwendigkeit geschieht. Die Grazie geht allein durch Reflexion verloren. Bei Schiller also Gleichgewicht und Harmonie der Zweiheit. Bei Kleist unteilbare und unbegrenzte Einheit. Dies ist denn auch der Unterschied von Schillers und von Kleists Gestalten. Die Bewegung des Schillerschen Menschen wird vom moralischen Geiste aus gelenkt. Das Käthchen von Heilbronn aber bewegt sich aus dem einen Schwerpunkt ihres Unbewußtseins mit marionettengleicher Grazie. Die Jungfrau von Orleans wird aus der Marionette, die sie anfangs war, zu einem Wesen, das der Geist bewegt. Penthesilea aber wird von ihrem grenzenlosen, ungehemmten Triebe bis in den Tod getrieben. Tell weiß das maßlose Gefühl der Rache durch die Besonnenheit des Geistes zu bändigen. Kleists Hermann aber ist nichts als Rache ohne Maß und

Digitized by Google

irgendwelche Begrenzung. Der Mensch ist jetzt nicht mehr dem zum ruhenden See gefesselten Strome gleich. Er wirft die Fessel ab. Zu Goethes obenstehendem Sonett sei nun Hölderlins Hymne gestellt, welche dem Gesange Mahomets sehr nahe steht.

Was schläfst und träumst du, Jüngling? gehüllt in dich,
Und säumst am kalten Ufer, Geduldiger?
Und achtest nicht des Ursprungs, du, des
Ozeans Sohn, des Titanenfreundes?

Die Liebesboten, welche der Vater schickt,
Kennst du die lebenathmenden Lüfte nicht?
Und trifft das Wort dich nicht, das hell von
Oben der wachende Gott dir sendet?

Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust! es quillt,
Wie da er noch im Schoße der Felsen schlief,
Ihm auf, und nun gedenkt er seiner
Kraft, der Gewaltige, nun, nun eilt er,

Der Zauberer, er spottet der Fesseln nun,
Und nimmt und bricht und wirft die zerbrochenen
Zum Zorne, spielend, da und dort zum
Schallenden Ufer; und von der Stimme

Des Göttersohns erwachen die Berge rings,
Es regen sich die Wälder, es hört die Kluft
Den Herold fern, und schaudernd regt im
Busen der Erde sich Freude wieder.

Der Frühling kommt, es dämmert das neue Grün;
Er aber wandelt hin zu Unsterblichen;
Denn nirgend darf er bleiben, als wo
Ihn in die Arme der Vater aufnimmt.

(Hölderlin, Der gefesselte Strom.)

Von den romantischen Menschen kam diesem dichterischen Bilde des Menschentums, wie es Kleist und Hölderlin vor der Seele schwebte, wohl Karoline am nächsten. Sie wirklich konnte nur darum das Zentrum, das Herz der Romantik werden und darum nur, wie Schlegel und Schelling sagten, das Herz der Menschen im Mittelpunkte treffen, weil sie selbst ganz nur vom Herzen aus bestimmt war und weil das Herz der eine Schwerpunkt war, aus dem all ihre Bewegung kam, so wie es Kleist mit seiner Marionette meinte. Sie verließ sich — einer

Digitized by Google

Pentheſilea und einem Käthchen gleich — auf ihr Herz „über Not und Tod hinaus". Wenn dieſer Glaube an die Sicherheit des Herzens in ihr zerbrochen wäre, ſo hätte ſogleich die Vernichtung eintreten müſſen. Ihre Treue in allem Wechſel ihres Lebens wie auch ihrer Liebe war dieſe Treue gegen das Herz. Ein anderes Geſetz gab es für ſie nicht. Sie konnte das Gebot der Entſagung nicht anerkennen und üben. Sie gab das Recht der Geſellſchaft und des Staates über das Herz nicht zu. Sie kannte überhaupt nur einen Staat — den „Gottesſtaat" — und glaubte nicht, daß Gott ein Opfer des Glückes fordere. Denn Glück in ihrem Sinne war: daß man dem Herzen folgen darf. Sie lehnte darum alle Forderungen, die von Staat und Geſellſchaft an ſie geſtellt wurden, als nicht für ſie gültige ab. Man nenne dieſes nicht bequem und egoiſtiſch. Ihr Daſein wäre unendlich bequemer, ruhiger, ſorgenfreier geweſen, wenn ſie anderen Stimmen als der ihres Herzens gefolgt wäre. Denn dieſes Herz führte ſie die gefährlichſte Bahn, über Abgründe hin und durch ein Dunkel, in dem oft wirklich nur die „innerſte Flamme ihrer Seele" leuchtete. Sie ſehnte ſich oft, einer anderen Stimme folgen zu dürfen, und verſah doch dieſen heiligen Dienſt des Herzens weiter. Sie war in ihrer Art ganz ebenſo heroiſch wie irgendeine Geſtalt in Schillers Tragödien. Sie kämpfte dem Schickſal, das ihr feindlich war, das Glück ab, deſſen ſie bedurfte wie des Sonnenlichtes, und ſie ſcheute ſich nicht, durch ihre „kühne Handlungsweiſe" das Geſchick herauszufordern und auf ſich zu ziehen. Sie konnte ſich nur eines nicht verzeihen: wenn ſie nicht glücklich war. Denn dies war ihr das Zeichen, daß ſie ihrem Herzen nicht gefolgt war. Dieſe Möglichkeit, trotz allen Fluches, der auf ihr zu laſten ſchien, doch glücklich zu ſein, hat etwas von genialer Begabung. Es war ihr innerſtes Weſen, daß ein Lächeln an die unſäglichſte Not grenzen konnte. Es gab keinen Augenblick, wo ſie nicht eine Freude, die ſich ihr darbot, herzlich genießen konnte. Die Freude war ihre Religion, ihr Gottesdienſt. Das Bild des toten Kindes noch, das ihr niemals aus der Seele ſchied, wurde von ihr mehr mit Entzücken als mit Jammer angeſehen. Die Quelle ihres Herzens brauchte nicht von außen her geſpeiſt zu werden. Sie war vom Schickſal nicht bedingt, und dieſes war nicht Leichtſinn, ſondern Größe, und auch nicht Ichſucht, ſondern Liebe. Denn ihre Freude war es, Freude zu ſpenden. Sie war im echteſten Wortſinn eine Hetäre. Nur einmal hatte ſie den rebelliſchen Wunſch, ſich der Abhängigkeit, die das Herz auferlegt, zu entziehen: als ein Mann ihrer Liebe ſo unnatürlich und asketiſch war, daß er ſich und ihr die Freude verſagte, die er haben und geben konnte. Sie, die alle Menſchlichkeit verſtand: dieſes verſtand ſie nicht. Die eigentlichſte Sendung ihres Lebens war es, daß ſie Schelling, den ſchweren, nordiſchen, in ihren „Süden" zog. Das Herz war es, das ſie mit Sicherheit über alle Abgründe hin zu Schelling führte, der ihr beſtimmt war und auch ihr Herz zur Ruhe brachte.

Digitized by Google

Jedes unendliche Gefühl, das von keinem Maße der Vernunft begrenzt und gemessen wird, die Liebe wie auch der Schmerz, war den romantischen Menschen heilig. Wenn Karoline sich der Freude so unendlich hingab, so Novalis seinem Schmerz. Man glaubte dem unendlichen Gefühl mehr als der messenden Vernunft. Es war auch das Organ romantischer Erkenntnis. Darum war es stets für Kleist die tiefste Tragik und das tragische Problem an sich, wenn das Gefühl verwirrt wurde und nicht mehr Wahrheit fühlte.

Der Gegenpol der klassischen Polarität ist der Rausch. Der Rausch der Liebe, des Schmerzes, der Freude, des Weines, der Dichtung. Denn Rausch heißt, daß die Zweiheit aufgehoben ist, daß jede Hemmung, Gegenwirkung und Begrenzung fiel, daß der unendliche Strom entfesselt ist. Die Romantik sang zu Dionysos, Goethe zu Apollo.

All dies indessen war doch mehr romantischer Traum als romantische Wirklichkeit. Denn das Wesen des Menschen damals war nur in Augenblicken der Ekstase so befreit, und aus der klassischen Polarität und Harmonie war in Wirklichkeit nicht solche Einheit, sondern etwas anderes geworden. Das Gleichgewicht der Kräfte nämlich, die Harmonie und das Spiel war zum Widerspruch, zur Dissonanz auseinandergefallen und nun erst wirklich Zweiheit geworden. War auch der romantische Mensch in jedem Augenblicke ganz, die Augenblicke waren unvereinbar. Es gibt romantische Gestalten, die an ihrem inneren Widerspruche zugrunde gehen. In Schillers Dramen war es nicht ein solcher, sondern es war der Widerspruch von Mensch und Schicksal, aus dem die tragische Notwendigkeit des Todes stieg. Penthesilea aber, „halb Furie, halb Grazie", trägt in sich selbst das Schicksal und den Untergang, und gleich einem wilden Tiere fällt die Hälfte dieses Menschentums zerreißend über die andere her. Viktor Hugo hat Romantik und inneren Widerspruch ganz gleich gesetzt. Am deutlichsten wird so tödliche Spannung und Scheidung in jenen Gestalten der Romantik, welche vom Geiste Hamlets sind. Wo Friedrich Schlegel in seiner Abhandlung über das Studium der griechischen Poesie von Hamlet spricht, hat er ganz offenbar das Bild des romantischen Menschen gezeichnet: durch eine wunderbare Situation wird alle Stärke seiner edlen Natur in den Verstand zusammengedrängt, die tätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüt trennt sich wie auf der Folterbank nach den entgegengesetzten Richtungen auseinandergerissen. Es gibt vielleicht keine vollkommenere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so grenzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft wie in Hamlets Charakter. Aber man muß die tragische Dissonanz in solcher Natur noch tiefer fassen, als es Schlegel tat, um zu dem Grunde dieses Menschentums zu kommen, und dies tat Nietzsche, als er die Ähnlichkeit des dionysischen Menschen mit Hamlet

Digitized by Google

auseinandersetzte: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben erkannt, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, daß ihnen zugemutet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten. Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion — das ist die Hamletlehre.

Dies war nun wirklich auch die Situation des romantischen Menschen. Seine Erkenntnis vom Wesen der Welt mußte sein Handeln töten, mochte auch der Trieb zur Verwirklichung noch so mächtig sein. Er zog die menschliche Konsequenz aus dem Gedanken des deutschen Idealismus, wie er ihn als ein romantischer Mensch verstehen mußte. Diese Erkenntnis war: daß die Welt der Erscheinung und der Vielheit von Formen und Gestalten nur die Begrenzung und damit auch die Vernichtung des unendlichen Geistes sei und daß sein letztes Ziel nur die Vernichtung solcher Welt sein müsse. Dieser schreiende Widerspruch zwischen dem unendlichen Geiste und der ihn begrenzenden Welt wurde von der Romantik als innerlichster Widerspruch im Geiste selbst erkannt. Denn der unendliche Geist erschafft sich selbst diese Welt, um sich zu begrenzen, weil er nur in der unendlichen Vernichtung solcher Grenzen unendlich ist. Die Klassik kannte diesen tragischen und unauflöslichen Widerspruch nicht. Denn sie war von jener „Illusion" umschleiert, daß sich der Widerspruch des unendlichen und begrenzenden Triebes im Scheine der Schönheit zur völligen Harmonie und Einheit auflöst. Ist solche Lösung nicht möglich, so bleibt die Erlösung durch die erhabene Tat, welche das Gesetz von der Erscheinung loslöst und vom Untergang errettet. Für den romantischen Menschen galt aber weder solche Lösung noch Erlösung, denn er durchdrang den Schein der Schönheit und suchte die Wahrheit, die dahinter liegt, und fand dort nicht das ewige Gesetz, welches der Mensch der klassischen Tragödie rettet, sondern die Unendlichkeit, die kein einzelner aus ihrer Vernichtung durch Vielheit und Gestalt erretten kann. Dies also war es, was ihn lähmen mußte und jenen unauflöslichen Widerspruch erzeugte. In ihm kommt der noch tiefere Widerspruch des unendlichen und begrenzenden Triebes zutage.

Wie dieses tragische Erlebnis aus der Tiefe philosophischer Erkenntnis stieg, das zeigte Heinrich von Kleist, als ihm die Kantische Philosophie zum Schicksal wurde. Ob er sie richtig oder falsch verstand, das steht hier nicht in Frage. Auch Schiller hat sie ganz auf seine Art verstanden. Wenn aber Schiller in ihr die Verkündigung der Freiheit hörte: daß also der Geist es ist, der die Welt nach seinem eigenen Gesetz gestaltet und sie in seine Formen zwingt, so wurde sie für Kleist die trostlose und unerträgliche Ankündigung ewiger Knechtschaft. Denn der Mensch, dessen göttlichster Teil sein unendlicher Trieb zur Wahrheit ist, kann

Digitized by Google

also niemals die Wahrheit rein erkennen, weil er nie die Welt an sich, sondern immer nur ihre Erscheinung erkennen kann. Hierunter brach Kleist zusammen, und sein Leben wie seine Dichtung, welche beide die Wahrheit suchten, wurden zur Tragödie. Warum hat Kant auf keinen Menschen der Klassik in dieser Richtung gewirkt? Warum auf Goethe nicht und nicht auf Schiller? Weil Goethe von der Harmonie des Menschentums so fest umfangen war, daß keine Erkenntnis, welche Geist und Sinnlichkeit in Widerspruch setzte, ihn aus ihr reißen konnte. Sein Vertrauen in das Auge war so grenzenlos, daß es auch die Quelle all seiner geistigen Erkenntnis war. Es konnte ihn nicht betrügen, denn es war ja doch das Licht. Mochte es etwas geben, was dunkel hinter den Dingen liegt, die das Auge ihm erleuchtete, dieses zu erkennen, war nicht sein Trieb. Denn er ehrte und liebte jene Grenze, welche die gegenständliche Welt dem unendlichen Triebe setzt. Darum konnte Kant ihm nur das eigene Gesetz bestätigen: des Menschentumes Grenze einzuhalten. Drang aber Schiller über diese Grenze hinaus in die Unendlichkeit, wenn er mit Kant aus den Grenzen der Erkenntnis in das Reich der handelnden Vernunft hinübertrat und hier die grenzenlose Freiheit proklamierte? Wer Schiller so versteht, der ist der immer drohenden Gefahr erlegen, die Idee klassischer Zeitlosigkeit mit romantischer Unendlichkeit zu verwechseln. Denn wo auch Schiller Unendlichkeit fordert, da meint er ja doch immer das zeitlos gültige, das unbedingte Gesetz, und dies Gesetz ist im Reiche der handelnden Vernunft die Grenze, welche der klassische Mensch nicht überschreiten darf, so wie für Goethe im Reiche der Erkenntnis die Gegenständlichkeit der Welt die Grenze bildete. So konnte Kant für Goethe wie für Schiller der Bringer eines Evangeliums sein.

Aber die Romantik konnte die Begrenzung des Erkenntnistriebes auf die Welt der Erfahrung nicht anerkennen und wollte den Schleier heben und hinter die Dinge kommen. Ihr Organ war nicht das Auge Goethes, das am Gegenstande seine Grenze hatte, Schillers Gedanke der Freiheit war nicht der ihrige, denn es war der Gedanke des Gesetzes, das ihr Begrenzung schien. Novalis erlebte auf seinem Wege nach innen zu den dunklen Quellen der Erkenntnis, daß die Welt ein Traum des schlafenden Geistes sei, aus dem er erwachen wollte, oder eine unbewußte Dichtung, die er zur magischen Kunst erheben wollte. Darin unterscheidet sich nun Kleist von Novalis, daß er an Traum und Dichtung nicht glauben wollte, denn er hatte noch das klassische Vertrauen in die Sinne. Er liebte diese Wirklichkeit, die sein Gefühl erlebte, und glaubte seiner Wahrhaftigkeit, daß es ihn nicht betrüge. Ihm aber sagte Kant, daß es ihn doch betrüge, weil es selbst betrogen ist, und daß die Wahrheit hinter den Dingen erst beginnt. Eine völlige „Verwirrung des Gefühls" kam in ihn. Was er dem Gefühl so gerne glauben wollte, durfte die Erkenntnis doch nicht glauben. Kleist wurde

Digitized by Google

ein Romantiker wider Gefühl. Aber der letzte Ausweg der Romantik war ihm verschlossen. Hätte er an eine Religion glauben können, welche den täuschenden Schein vernichten und die Wahrheit geben kann, dies wäre seine Rettung gewesen. Aber er glaubte Kant, daß die Erfahrung, dieser Trug der Sinne, dem Wahrheitstriebe eine ewige Grenze gesetzt hat. Sich entsagend in diese Grenze zu fügen, wie es die Klassik tat, war ihm nicht möglich. Denn der titanische Trieb war in ihm und duldete nicht Entsagung. Auf dem Gegensatze von Ideal und Wirklichkeit hatte sich auch Schillers Weltanschauung aufgebaut. Aber es lag im Wesen dieses Ideales, daß sich der Mensch zu ihm erheben und erretten kann. Denn dieses Ideal hieß Schönheit, und wenn sich der Geist zu ihr erhob, war er von jeder Zeitgewalt befreit. Aber eine solche Erlösung im Scheine konnte es für Kleist nicht geben. Sein Ideal ist nicht Schönheit, sondern Wahrheit. Er wollte den Schein vernichten. Auch die eigene Dichtung, welche Wahrheit und nicht Schönheit wollte, blieb ja doch immer nur Gedicht. Darum gab es zuletzt für ihn nur einen Ausweg aus der Verwirrung des Gefühls. Die Verwirrung des Gefühls war also auch das tragische Schicksal seiner Helden in Dramen und Novellen. Penthesilea, Alkmene, Thusnelda, Schroffenstein: sie alle glauben dem Gefühl und werden alle vom Gefühl betrogen. Goethe wurde gerade von diesem Motiv der Kleistschen Dichtung abgestoßen.

Ein zweiter, dem die Dissonanz der Zeit zum Schicksal wurde, war Hölderlin. Er hat in seinem „Grund des Empedokles", wo er von dem Schicksal jener Zeit spricht, ganz offenbar das Schicksal seiner eigenen Zeit gemeint. Dies Schicksal war ihre Zerrissenheit in die gewaltigen Extreme der „organischen und aorgischen Kraft". Unter der organischen Kraft meint er die bildende, formende, ordnende, den Willen, den Geist, die Kunst. Aorgisch aber ist die unbegreifliche, unendliche, unbewußte, das Gefühl, die Natur. So furchtbar zerrissene Zeit verlangt zu ihrer Rettung nicht Gesang und auch nicht Tat, sondern ein Opfer. Einen nämlich, in dem die Extreme sich wirklich und sichtbar zu vereinigen scheinen, deswegen aber zu innig vereinigt sind, weil diese aus Not und Zwist hervorgegangene Einheit vorzeitig das Problem des Schicksals auflöst, das sich niemals sichtbar und individuell in einer einzelnen Erscheinung auflösen darf, weil sonst der allgemeine Geist in solchem Individuum sich verlöre und das Leben der Welt in ihm abstürbe. Darum also muß ein solcher Mensch, in dem die kämpfenden Extreme seiner Zeit zur Versöhnung kamen, notwendig untergehen. Die Vereinigung muß sich auflösen, um mehr zu werden als nur zeitlich und individuell, um allgemein zu werden. So wird Empedokles, Sohn seiner Zeit, in dem die Gegensätze sich zur höchsten Schönheit einigten, auch Opfer seiner Zeit und stirbt für sie.

In diesem Aufsatze heißt es, daß die Vereinigung, die sich in Empedokles voll-

Digitized by Google

zog, auch der Zauber war, mit dem Empedokles in seiner Welt erschien und einem Sterne gleich war in der Nacht der Zeit. Es war auch der Zauber von Hölderlins Erscheinung in seiner Welt und Zeit. Hölderlin hat hier sein eigenes Schicksal im historischen Symbole ausgesprochen. Auch seine Zeit war so bis in ihre Tiefe zerrissen und es sei erlaubt, für die organische und aorgische Kraft die klassische und die romantische einzusetzen, welche damals noch in greller Dissonanz gegeneinander standen. Hölderlin aber empfand, wie in ihm selbst sich die Versöhnung wenn nicht vollzog, so doch vollziehen wollte. Wie Klassik und Romantik sich in ihm und seiner Dichtung zu vereinigen begannen. Er fühlte sich als Sohn der Zeit und auch ihr Opfer. In der Tat: zu früh, zu vorzeitig trat seine Erscheinung und Stimme in die Welt. Sie konnte wie Empedokles nur prophetisch eine neue und versöhnte Zeit verkünden. Er mußte untergehen wie sein Empedokles, damit diese neue Zeit auch wirklich allgemein werde und nicht nur in ihm; denn was die Klassik meinte: daß sich ja immer in der schönen Kunst die Versöhnung der Extreme vollzieht, dies war sein Glaube nicht mehr. Er glaubte nicht an die Erlösung im Schein, an die auch Kleist nicht glaubte. Er wollte wie Kleist die Wahrheit: daß sich die Versöhnung in der Wahrheit des Lebens, in der Gemeinschaft der Menschen und der Götter vollziehe. Von dieser sangen seine Nachtgesänge, Gesänge aus der Nacht der Zeit. Daß in ihm selbst sich die Versöhnung der organischen und aorgischen Kraft anbahnte, dies ist zu fühlen, aber schwer zu beweisen. Am besten kann man sie vielleicht aus dem inneren Rhythmus seiner Gedichte erkennen, der sich so auffallend häufig wiederholt: daß die Gedichte ganz besonnen, begrenzt, maßvoll und bewußt beginnen, dann aber unendlich jede Grenze überschwingen, um am Ende wieder in die Grenzen zurückzukehren.

Abendphantasie.

In seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt
Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Herd,
Gastfreundlich tönt dem Wanderer im
Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren jetzt die Schiffer zum Hafen auch,
In fernen Städten fröhlich verrauscht des Markts
Geschäftger Lärm; in stiller Laube
Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh und Ruh
Ist alles freudig; warum schläft denn
Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?

Digitized by Google

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;
Unzählig blühen die Rosen, und ruhig scheint
Die goldne Welt; o dorthin nehmt mich,
Purpurne Wolken! und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid! —
Doch, wie verscheucht von töriger Bitte, flieht
Der Zauber; dunkel wird's und einsam
Unter dem Himmel, wie immer, bin ich. —

Komm du nun, sanfter Schlummer! Zuviel begehrt
Das Herz; doch endlich, Jugend, verglühst du ja,
Du ruheloſe, träumerische!
Friedlich und heiter ist dann das Alter.

Nur daß hier eben diese Kräfte sich rhythmisch in der Zeit ablösen und sich nicht zu wirklicher Einheit durchdringen, dies spricht davon, daß sie in der Brust dieses Dichters wohl beide Raum hatten, jedoch sich noch nicht ganz in ihm versöhnten.

Außer Kleist und Hölderlin gibt es nun keinen mehr in dieser Zeit, in dem ihr tragisches Schicksal sich so erschütternd, weil so notwendig und so groß, vollzieht. Aber immer bleibt doch der herrschende Widerspruch charakteristisch. Wenn die Polarität von Geist und Natur das Gleichgewicht des klassischen Menschen gewesen war, so wird nun der romantische Mensch von Pol zu Pol geworfen. Auch hier ist die Unendlichkeit des Ideals der tiefste Grund. Romantische Unendlichkeit bedingte die Entfesselung von Grenzen und Gesetz. Die Romantik entfesselte den erkennenden Geist von jeder Grenze, welche die Welt der Erfahrung und Gegenständlichkeit ihm setzt, so daß er hinaus in die leere Unendlichkeit trieb. Sie entfesselte die Sinne von dem Gesetz, das der klassische Geist ihnen gegeben hatte, so daß auch sie unendlich wurden und Unendlichkeit erlebten. So aber war das Band von Geist und Sinnlichkeit gelöst. Obwohl ihr Ziel das gleiche war, strebten sie nach den entgegengesetzten Richtungen auseinander. Das reinste Beispiel solcher Romantik bietet Tiecks William Lovell, der in alle Regionen schwärmender Begeisterung ausschweift und alle Grenzen der Erfahrung hinter sich läßt, um mit erlahmten und zerknickten Schwingen rückzukehren und nun in den unendlichen Tiefen des sinnlichen Genusses zu suchen, was er auf den unendlichen Höhen des Geistes nicht finden konnte. Wo das klassische Gleichgewicht der Mitte geherrscht hatte, da steht nun Spiritualismus und Sensualismus in Kampf und Widerspruch oder in wildem Wechsel oder völliger Fremdheit gegeneinander, und sie wissen es nicht, daß sie doch Weggenossen auf der romantischen Wanderung in die Unendlichkeit sind. Daß der sinnliche Genuß des Augen-

Digitized by Google

blicks dem gleichen Grund entspringt wie die unendliche Schwärmerei des Geistes, denn auch das sinnliche Gefühl ist unendlich und gesetzlos, wenn es vom Geiste nicht das Gesetz empfängt, und auch die „niedere" Liebe will hier die Form zersprengen und ins All erlösen. So ist etwa ein Mensch wie Zacharias Werner zu verstehen, der haltlos zwischen Kirche und Bordell hin und her schwankt. Der spätere Friedrich Schlegel endlich suchte den inneren Zwiespalt von Verstand und Willen, Vernunft und Phantasie aus einem beschränkten Zeitproblem zu einem mystischen zu machen: daß nämlich der Mensch gleich von Anbeginn sich aus der unendlichen Einheit Gottes gelöst und von ihr in solchen Zwiespalt abgefallen sei. Er fand in dem Bewußtsein dieser Zweiheit den Grund für die romantische Ironie und in der unendlichen Geschichte den Weg der Rückkehr zu der Einheit des göttlichen Bewußtseins.

Dies war der innere Widerspruch in dem romantischen Menschen. Dazu aber kam noch der Widerspruch des inneren Menschen und der äußeren Welt. Auch hier hatte in der Klassik Polarität, Gleichgewicht und Harmonie geherrscht, und auch dies war das Goethesche „Glück" gewesen, daß seine innere Forderung nichts anderes verlangte, als was die äußere Welt von ihm verlangte und ihm erfüllen konnte. Jetzt aber stand die innere Unendlichkeit gegen die äußere Begrenzung. Der romantische Mensch erbaute sich seine Welt des Traumes, des Wahns, der Dichtung, und diese ging mit der „gegenständlichen" Welt nicht zusammen. So entstand jene Kluft zwischen Kunst und Leben, der inneren und der äußeren Welt, an der die Menschen litten, in der so manche versanken. Der unendliche Traum war das romantische Maß, dem keine Wirklichkeit entsprechen wollte. An solchem Leide etwa stirbt Josef Berglinger, der Musiker aus den Herzensergießungen und Phantasien.

Einen Zustand der Einheit freilich, der ganz romantisch ist, gab es schon damals in der Zeit, und dieser ist das Chaos, die chaotische Verwirrung. Auch sie trat wie der Widerspruch an die Stelle der klassischen Harmonie des Kosmos. Denn die Romantik wollte nicht den abgeschlossenen, durch Gleichgewicht dauernden Zustand, den man kosmisch nennt, sondern jene chaotische Vermischung und Verwirrung der elementaren Kräfte, welche nur auf die Berührung der Liebe wartet, damit neue und verwandelte Schöpfungen ihr unendlich entsteigen, und auf die Berührung einer anderen Kraft noch, so unähnlich der Liebe wie nur möglich und doch ihr bis zur Gefahr der Verwechslung gleich: des Witzes nämlich, der ja auch die Kraft zu neuen Vermischungen ist, und der Ironie, von der Friedrich Schlegel sagte, daß sie das klare Bewußtsein der ewigen Agilität des unendlich vollen Chaos sei. (Es war gerade diese willkürlich sondernde und vermischende Art des Witzes, die Goethe nicht leiden mochte.) Das neue Zeitgefühl der Romantik drückte sich auch hierin aus. Denn nur im Raume gibt es jene reinliche

Digitized by Google

Sonderung und Vielheit und Gliederung der Klassik, und der klassische Geist machte hiermit wirklich die Innerlichkeit des Menschentumes zu einem weiten Raum, in dem die Kräfte wohl abgewogen und abgegrenzt und geordnet nebeneinander stehen und wirken. Wie aber das Erlebnis der Zeit ja alles ineinanderdrängt, daß es unteilbar und chaotisch ist, so wird nun auch der innere Mensch von der Romantik gedacht. Friedrich Schlegel nannte es den Anfang aller Poesie, „den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen". Man vergleiche dies mit Schillers Forderung an die Dichtung, den „ganzen Menschen" herzustellen.

Wenn Wilhelm von Humboldt in einer Abhandlung über die männliche und weibliche Form ein Urbild des klassischen Menschen aufgestellt hatte, der kein bestimmtes Geschlecht mehr besitzt, sondern nur die ewig menschlichen, den beiden Geschlechtern gemeinsamen Züge trägt, und wenn Schiller in dem Bunde der Geschlechter das Gleichgewicht und Spiel der menschlichen Hälften sah, so will nun die Romantik die Geschlechter chaotisch ineinanderwirren, und eine neue Verschmelzung von Mann und Weib wird in dem Menschenbild des Athenäums und der Lucinde aufgestellt. Es fand seine „wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie" in jener „witzigsten und schönsten Situation" der Lucinde, wo Mann und Weib die Rollen vertauschen. Dieses neue Geschlecht stellt sich denn auch in den Menschen und Gestalten der Romantik sichtlich dar. Es ist ganz deutlich, daß der romantische Mann jetzt einen weiblichen Zug besitzt und das romantische Weib sich mehr dem männlichen Geiste nähert. Kein Zufall ist es, daß die größte Menschenschöpfung dieser Zeit eine Amazone, Penthesilea ist. Goethe hat seinem Abscheu gegen eine solche Abweichung von der reinen Form nicht nur in seiner Achilleis deutlichsten Ausdruck gegeben. Seine Amazone, Natalie, hat mit romantischer Chaotik nichts zu tun, und Schillers Jungfrau wird daran gemessen und gerichtet, daß sie die ewige Grenze des Geschlechtes überschritt. Die Frauenemanzipation, die in der Romantik um sich greift, ist Folge dieses neuen Menschenbildes ohne Grenze. Sie wurde eingeleitet mit Friedrich Schlegels Preis der „Diotima", wo er das griechische Urbild nach dem lebendigen Bilde Karolinens zeichnete. Auch die Frau der klassischen Generation und Dichtung, deren Urbild man vielleicht in jener anderen Karoline, von Humboldt nämlich, sehen kann, befreite sich aus der gewohnten Enge und Bedrückung des Geschlechtes. Dies aber geschah in Richtung auf das klassische Ideal eines zeitlosen Menschentums, zu dem auch die Frau gehört und sich erheben will. Diesem Menschentume aber war es nach Goethe und nach Schiller wesentlich, daß der Mensch in den von Ewigkeit bestimmten Grenzen des Geschlechtes bleibe, weil

Digitized by Google

sie zu seiner zeitlosen Form gehören. Für Schillers Frauenideal aber hatte die Romantik nur ein fröhliches Gelächter.

Auch die Liebe nahm jetzt einen neuen Geist an. Sie empfing die Aufgabe gleichsam, das neue Menschenchaos zu verwirklichen. War die klassische Liebe Ergänzung und Gleichgewicht, so ist die romantische Liebe nun dem Willen zum Chaos gleich geworden und zerbricht die Grenzen zwischen Mann und Weib. Sie fluten ineinander, und nur daß die letzte Vereinigung doch niemals ganz gelingen kann, dies machte die Liebe damals notwendig zu einer nie gestillten Sehnsucht. Auch die Grenze zwischen Geist und Sinnlichkeit wird von der Liebe eingerissen. Schlegels Lucinde spricht nun von geistiger Wollust und sinnlicher Seligkeit. Die Romantik übte das holde Recht der Verwirrung überall. Ein allgemeiner Rollentausch macht sich bemerkbar. Die Freude wird als Schmerz empfunden und der Schmerz ist höchste Lust. Farben werden gehört und Töne gesehen, wie man es etwa den Gedichten von Tieck und Brentano entnehmen kann. Gefühl und Betrachtung, in Schillers Elegien sich rhythmisch folgend und wechselnd, strömen in Hölderlins Gedichten ganz ineinander.

Dies neue Menschentum bedingte denn auch eine neue Kultur als seinen Ausdruck. A. W. Schlegel fand die Eigentümlichkeit des romantischen Geistes in der Verbindung aller ungleichartigen Elemente, die der klassische Geist gesondert hatte. Die durchgehende Tendenz des Athenäums, dieses romantischen Sammelpunktes, war es, die Grenzen zwischen Philosophie und Kunst und Wissenschaft und Religion aufzuheben und all dies zu einem Chaos zu verschmelzen, so wie es Friedrich Schlegel schon in der Kultur des Orients verwirklicht fand. Die romantische Dichtung wird das Meer, in dem nun alle diese Ströme sich versammeln. Für diesen neuen Willen der Romantik ist ihre Stellung zu Schleiermachers Religion besonders kennzeichnend. Denn Schleiermacher hatte noch im Geiste der sondernden und gliedernden Zeit der Religion ein ganz eigentümliches, nur ihr allein zukommendes Gebiet der Seele zugesprochen, das sie von allen Ansprüchen der Philosophie und Kunst und besonders der Ethik befreit. Sie ist Erlebnis der Unendlichkeit. Hier setzte nun die romantische Umbildung ein, welche diese neue Lehre im Athenäum und auch sonst von Friedrich Schlegel und Novalis empfing. Ein neues Gebiet der Seele: das hieß eine neue Sonderung und Teilung. Die Romantik aber fand gerade in dieser neu entdeckten Religion, dem Erlebnis der Unendlichkeit, den lang geahnten Einheitsgrund für allen Geist. Die Religion tritt nicht als neuer Teil zu anderen Teilen, sondern sie ist das eine und unendliche Meer, das alle Gebiete des Menschentums gleich Inseln trägt. Erlebnis der Unendlichkeit: was anders wollte denn die Wissenschaft, die Kunst und Dichtung der Romantik ausdrücken? Religion ist alles. Ein Bekenntnis wie das, welches Goethe einmal von seiner Religion ablegte, daß

Digitized by Google

er als Naturforscher Pantheist, als Dichter Polytheist sei, und für sein menschliches Bedürfnis habe er auch schon eine andere Form bereit, wäre für einen Romantiker ganz unmöglich gewesen, obwohl doch die Romantik sich aller religiösen Formen der Völker wie der Zeiten bemächtigte. Solch Sonderung des einen Menschentums hieß ihnen Irreligion an sich.

So ging denn dieser Grenzen niederreißende Prozeß immer weiter. Wenn es klassischer Wille gewesen war, durch strenge Sonderung der Künste und ihrer Gattungen reine und ewige Formen zu gewinnen, so reißt die Romantik auch diese Grenzen ein, und alle Künste, Gattungen und Formen fluten ineinander. Die Dichtung malt und musiziert. Das Drama weitet sich zum Epos und vertieft sich zur Lyrik. Der Roman wird zum Gesamtkunstwerk. Willkürliche und seltsame Verknüpfungen und Verwechslungen der von der Klassik rein und getrennt gehaltenen Formen bringen eine neue Form in der Romantik auf: die Groteske, auch die groteske Menschenform.

So regt sich überall der Wille jetzt, das uranfängliche Chaos durch willkürliche Vermischung wieder herzustellen, wie ja immer die Romantik eine Rückkehr zum Anfang aller Dinge sein will. „Die höchste Schönheit, ja die höchste Ordnung" nannte Friedrich Schlegel denn doch nur die des Chaos, und Novalis forderte, das Chaos solle durch alle Dichtung durchschimmern. Man wird den spielerischen Geist der Romantik hier nirgends verkennen. Aber das spricht durchaus nicht etwa dagegen, daß sich auch in diesem geistreichen Spiel mit großen, tiefen Gedanken die höhere Notwendigkeit der Abkehr von der Klassik ausdrückt, und einer in dieser Zeit hat denn auch hier, wie überall, mit tiefstem Ernst und heiligster Ehrfurcht und wirklich anfänglicher Religiosität von der heiligen, uranfänglichen Verwirrung des Chaos, aus dem alles kommt, in das alles zurückkehrt, gesungen: Hölderlin.

So aber sieht man, daß solchem Menschentum nicht mehr die klassische Seligkeit in sich selbst gegeben war und nicht das zeitlos gegenwärtige Dasein. Ob Widerspruch in sich nach Erlösung verlangte oder chaotische Verwirrung nach immer neuen Geburten und Verwandlungen rang. An dieser Stelle blicke man einmal zurück auf alles, was von dem Menschen der Romantik hier gesagt wurde. Es zeigt sich, daß ihm alles, aber auch alles zum Leide werden mußte, und Schlegel nannte denn auch einmal die klassische Poesie die Poesie der Freude, die romantische aber die des Schmerzes, und die klassische Poesie die des Besitzes, die romantische aber die der Sehnsucht. Der klassische Mensch lebte eine dauernde Gegenwärtigkeit, weil er das ewig gegenwärtige Menschentum in sich verwirklichte. Er lebte eine sich selber gleichbleibende, stetige Zeit und das heißt, daß er zeitlos lebte und die Verschiedenheit von Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft nicht empfand. Ein jeder Augenblick stand ihm für die Ewigkeit. Aber der roman-

Digitized by Google

tische Mensch kannte solche Einheit der Zeit nicht. Es ist sehr eigentümlich, wie in ihm das vergangene und immer vergehende Leben noch unendlich nachklingt und weitersingt und so ein melodischer Zusammenhang entsteht, aus dem kein Ton, kein Augenblick herausgehoben und vereinzelt werden könnte. Der romantische Mensch war nicht nur, im Gegensatze zu der klassischen Gattung, in den unendlichen Strom der Weltgeschichte eingetaucht. Er war auch in sich selbst Geschichte. Man hat von Hölderlin einmal gesagt (Dilthey), daß er immer im Zusammenhange seiner ganzen Existenz lebte. „Stets wirkte auf sein Gefühl des Moments, was er erlitten hatte und was kommen konnte. Er hielt das alles in sich zusammen." So in der Tat ist das Leben des Hyperion nichts als die in der Erinnerung weiterklingende Vergangenheit, und in Empedokles ist das Gefühl von allem, was verging, so stark, daß es ihn in den Ätna treibt. Wenn Goethes lyrische Gedichte den Augenblick verewigten, indem sie ihn der Zeit enthoben und gleich einem plastischen Gebilde gegenwärtig in den Raum stellten, weil dieser Augenblick symbolisch für des Dichters ganzes Dasein stehen kann, so klingt in einem Gedichte Hölderlins die ganze Vergangenheit seines Lebens noch nach und die ganze Zukunft schon voraus. Der Augenblick steht nicht für die zeitlose Dauer, sondern ist ein Ton der unendlichen Melodie dieses Lebens.

Hölderlin:

Heilig Wesen! gestört hab' ich die goldene
Götterruhe dir oft, und der geheimeren,
Tiefern Schmerzen des Lebens
Hast du manche gelernt von mir.

O vergiß es, vergib! gleich dem Gewölke dort
Vor dem friedlichen Mond, geh' ich dahin, und du
Ruhst und glänzest in deiner
Schöne wieder, du süßes Licht!

Goethe:

Den Einzigen, Lida, welchen du lieben kannst,
Forderst du ganz für dich, und mit Recht.
Auch ist er einzig dein:
Denn, seit ich von dir bin,
Scheint mir des schnellsten Lebens
Lärmende Bewegung
Nur ein leichter Flor, durch den ich deine Gestalt
Immerfort wie in Wolken erblicke:
Sie leuchtet mir freundlich und treu,
Wie durch des Nordlichts bewegliche Strahlen
Ewige Sterne schimmern.

Digitized by Google

Dies ist eine romantische Eigentümlichkeit überhaupt. Auch die Gedichte von Tieck und von Brentano fassen so den unendlichen Ablauf der Zeit zusammen. In der Lucinde sagt Friedrich Schlegel einmal: „Ich erinnere mich an alles, auch an die Schmerzen, und alle meine ehemaligen und künftigen Gedanken regen sich und stehen wider mich auf." Ein andermal: „Was wir ein Leben nennen, ist für den ganzen ewigen innern Menschen nur ein einziger Gedanke, ein unteilbares Gefühl." Aber solches Lebensgefühl ist eben immer und notwendig Leid. Nicht nur, daß die romantische Erinnerung immer schon selbst eine Sehnsucht war, weswegen der Grundton der romantischen Dichtung elegisch wurde, während die Elegie in Goethes Dichtung nur den Sinn einer rhythmischen Form besaß. Es ist das Leid, das die Unendlichkeit immer mit sich bringt. Hölderlin hat seinem Empedokles dies Leid gegeben: „daß er in allem Dasein und in welchen Verhältnissen auch immer unbefriedigt, unstet, leidend bleiben muß: bloß weil sie besondere Verhältnisse sind und nur im großen Akkord mit allem Lebendigen empfunden ganz ihn erfüllen, bloß weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig wie ein Gott und frei ausgebreitet wie ein Gott in ihnen leben und lieben kann, bloß weil er, sobald sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfaßt, ans Gesetz der Sukzession gebunden ist." Das gleiche Leid und die gleiche Sehnsucht, die unendliche Zeit mit all ihrem Weh und all ihrem Glück auf einmal, simultan zu leben, ist auch in Goethes Faust. Sie war dem Sturm und Drang so eigen wie der Romantik und ist notwendig immer da, wo überhaupt das Lebensgefühl ein Zeitgefühl ist. Aber wie sich Goethes Zeitgefühl zum zeitlosen Gegenwartsgefühl verwandelte und der Augenblick ihm die Ewigkeit symbolisierte, so auch verwandelt sich sein Faust bis zu jenem Augenblicke, den er um seiner Schönheit willen um Dauer und Verweilung bittet. In diesem Augenblick ist die Zeit wirklich für ihn vorbei. Er ist zeitlos geworden. Dieser Augenblick kam für den romantischen Menschen nie, wenn nicht auf magischem Wege, dem Faust am Ende gerade entsagte. Was anders wollte denn romantische Magie, als Vergangenheit und Zukunft zur Gegenwart beschwören? Aber die Wirklichkeit blieb doch unendlich ausgebreitet in der Zeit, und die romantische Sehnsucht war und blieb unendlich.

Man kann wohl sagen, daß überhaupt ein so historisches Dasein aus der Sehnsucht kommt. Sie ist nicht Folge, sondern Grund und wahrer Grundbegriff der Romantik. Fichte verglich einmal eine Blume mit dem menschlichen Geist und fand den Unterschied darin, daß sich die Blume nicht sehnen könne, sondern nur wachsen. Dies ist auch wirklich der tiefste Unterschied in der Entwicklung von Wilhelm Meister und von Sternbald etwa. Meisters Entwicklung ist der Metamorphose einer Blume gleich. Sie ist natürlich und notwendig. Aber die romantischen Menschen verwandeln sich aus Sehnsucht. Ihr Geist ist Sehnsucht. Die

Digitized by Google

Sehnsucht aber nährt sich von dem Leide, welches sie, die uranfängliche, als solche mit sich bringt. Dies ist vielleicht der tiefste Lebenspunkt der Romantik. Sie muß sich sehnen, und die Sehnsucht nährt sich von dem eigenen Leid und ist darum unendlich. Man kann von Schillers Sehnsucht nach dem Ideal nicht solches sagen. Sie ist nicht notwendig ohne Ende. Denn das Ideal verwirklicht sich, wird in der Schönheit zur Realität. Die Sehnsucht der Romantik aber hat, wenn man hier noch von Ziel sprechen darf, ein unendliches Ziel: es liegt nicht nur in der Unendlichkeit, sondern es ist sie selbst.

Man kann das Leid, das seinerseits nun wieder Grund der Sehnsucht wird, nach vielen Richtungen bestimmen. Man müßte alles wiederholen, was von dem romantischen Menschen hier gesagt wurde. Jede Grenze des Menschentumes war ein Leid für ihn, der nicht Gestalt und Form und Grenze wollte. Daß er einzig und unwiederholbar ist, dies ist das Leid, nur Teil, nur Ton zu sein, und muß die Sehnsucht wecken, sich der Allheit und Unendlichkeit zu öffnen. Denn ihn treibt die Liebe.

Diese wiederum ist immer größer als er selbst, denn sie hat sich nur zu seiner Einzelheit gebrochen, sie ist sein Schicksal und sein Dämon, und solches wieder ist sein Leid. Dieser Mensch, der so oft den Hochmut des schöpferischen, willkürlich freien Geistes an den Tag legte, fühlte es ja doch, wie etwas in ihm, ein Dämon, ihn gleich einer Marionette bewegte und seine Freiheit zur Illusion machte. Der Dämon, den Goethe in jedem Menschen wirken sah, war die Bestimmung, das Gesetz der Form, nach dem er angetreten war und dem er nicht entrinnen kann. Es war gleichsam die dunkle und tragische Seite der klassischen Zeitlosigkeit und Formbestimmung. Der romantische Mensch aber hatte keine Bestimmung, und der Dämon, der ihn zwingt, war die dunkle und tragische Seite des Unendlichen, Gesetzlosen. Niemand zeigt diese dämonische Getriebenheit stärker als Kleist. Der Dämon ist es, der ihn wie seine Penthesilea unendlich in den Tod reißt.

Meroe:

Unmöglich wär's ihr, zu entfliehn?

Die Oberpriesterin:

Unmöglich,
Da nichts von außen sie, kein Schicksal, hält,
Nichts als ihr töricht Herz —

Prothoe:

Das ist ihr Schicksal!
Dir scheinen Eisenbanden unzerreißbar,
Nicht wahr? Nun sieh: sie bräche sie vielleicht,
Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.

Digitized by Google

Was in ihr walten mag, das weiß nur sie,
Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.

Schillers Jungfrau wird ihres Dämons mächtig, da sie ihn aufnimmt in ihren Willen und zum Gesetze macht. Aber es ist ein niemals zu lösendes Leid, kein Gesetz zu haben, frei zu sein. Diese gesetzlose Freiheit erst ist Schicksal, und das war auch der Grund für den Gedanken des Novalis, sich magisch des gesetzlosen Dämons zu bemeistern.

Ein Glück im Sinne der Klassik konnte es für den romantischen Menschen nicht mehr geben. Goethe verglich einmal das Glück mit einer Kugel und gerade nicht seiner Beweglichkeit wegen. „Ruhig vor Augen stehend zeigt die Kugel sich dem Betrachtenden als ein befriedigendes, vollkommenes, in sich abgeschlossenes Wesen." Schiller fand das Glück des klassischen Menschen darin, daß seine Liebe ohne Kampf mit dem Gesetz zusammenklingt. Es gab wohl auch ein romantisches Glück. Novalis sagte einmal: Glück sei „der Sinn für die Zeit, das Talent für die Historie". In der Tat: das klassische Glück war der Sinn für das Gesetz, das Talent für den Mythos. Das Glück der Romantik aber war es, wenn ihre eigene Sehnsucht und Liebe nicht mit dem Gesetz, sondern mit der gesetzlosen gerade, einmaligen und schöpferischen Bewegung der Geschichte eins war. Denn dann ist alles, was geschieht, ja auch dem eigenen Wunsch Erfüllung. Novalis betete den Zufall an. Das romantische Glück ist der Zufall, in dem die gesetzlose Zeit einen Sinn für das einzelne Leben empfängt. Das Glück der Romantik ist also Zeitgefühl. Wie aber Schiller dem Glück und Zufall nichts verdanken wollte, weil es die Würde des Menschen ist, daß er sich selbst bestimmt, so auch wollte die Romantik, wenn auch gewiß nicht aus dem Grunde der Würde, sondern gerade der unbestimmten, schöpferischen Freiheit und Innerlichkeit wegen, nicht von der Gnade solchen Glückes abhängen. Dies ist auch das Motiv von Tiecks Fortunatus, welcher die Dichtung vom romantischen Glück ist.

So wandelt sie, im ewig gleichen Kreise,
Die Zeit, nach ihrer alten Weise,
Auf ihrem Wege taub und blind,
Das unbefangne Menschenkind
Erwartet stets vom nächsten Augenblick
Ein unverhofftes seltsam neues Glück.
Die Sonne geht und kehret wieder,
Kommt Mond und sinkt die Nacht hernieder,
Die Stunden die Wochen abwärts leiten,
Die Wochen bringen die Jahreszeiten.
Von außen nichts sich je erneut,
In dir trägst du die wechselnde Zeit,
In dir nur Glück und Begebenheit.

Digitized by Google

Zu tief hing die Romantik mit dem deutschen Idealismus zusammen, als daß sie nicht überall und so auch hier die eigene Tat dem Glücke vorgezogen hätte. Sie wollte auch das Zeitgefühl gleichsam zur Magie verwandeln, und so konnte denn auch der Sinn für die Zeit, das Talent für die Historie den romantischen Menschen nicht von seinem Leid erlösen.

Sehnsucht blieb alles. Man kann in der Romantik wie auch im Sturm und Drang zwei Typen des sehnsüchtigen Menschen finden. Der eine ist der titanische Mensch, der die Grenze seines Menschentums gegen die Gottheit nicht erträgt und sie zerbrechen muß im Kampf mit Gott. Der andere aber, dessen Sehnsucht sich ohne Kampf unendlich zu seinem Gott, wie er auch heißen mag, erhebt. Im jungen Goethe war für beides Raum gewesen. Er war Prometheus, wie auch Ganymed. Er hatte der „kolossalischen Größe" des shakespearischen Menschen zugejubelt und seinem Faust den Drang zum „Übermenschen" eingegeben. Dann aber erkannte er seine titanischen Träume für „Luftgestalten" und entsagte der Sehnsucht und ehrte die ein für allemal geschlossene Form des Menschentums. Sein Verhältnis zu Gott wurde ruhende Ehrfurcht. In Schiller ist der titanische Drang zum Kampfe niemals erstorben. Aber es war, wenn man das Wort erlaubt, ein klassisches Titanentum, so wie man von Goethes klassischer Sehnsucht, nach der bildenden Kunst nämlich, sprechen kann. Denn dies Titanentum war das Bedürfnis und der Wille nur, die Materie, den Stoff, das Chaos der Zeit zu überwältigen durch den Sieg der ewigen Form. Dies war Schillers Dichtung bis zu seinem Ende: ein Kampf des formenden Geistes mit dem Widerstande der formlosen Masse. Ohne solchen Widerstand und Kampf hätte die Kunst allen Reiz für ihn verloren. Aber in Wahrheit war ja dies, wenn man das Wort im griechischen Verstande nimmt, ein Kampf des Gottes gegen den Titanen, ein Sieg der kosmischen Form über das unendliche Chaos. Es war gleichsam ein umgekehrtes Titanentum. Titanisch war nur das Bedürfnis von Widerstand und Kampf und Sieg, das nie ein Ende nahm. Denn die zeitlose Form kam in diesem Geiste niemals zu einem wirklich endgültigen und dauernden Siege wie im Siege des Zeus über die Titanen, des Kosmos über das Chaos oder im Siege Goethes. Er mußte sich die zeitlose Form immer wieder durch Kampf und Sieg erobern. Dies war sein Titanentum also. Aber er kämpfte für die Grenze, für die Form, für die klassische Kunst.

In der Romantik aber regte sich wieder jenes unendliche und wahre Titanentum, das gegen die kosmische Form gerichtet ist. Von ihm spricht Hölderlins Hyperion. Es ist „das ungeheure Streben, alles zu sein, das, wie der Titan des Ätna heraufzürnt aus den Tiefen unseres Wesens". Aus diesen Tiefen zürnte auch Empedokles herauf, als ihn der Drang zum All maßlos ergriff, um dann nach der Erkenntnis in den Ätna zurückzukehren. Wie hat doch Hölderlin selbst

Digitized by Google

das apollinische Maß geehrt. Er wußte, daß es die Götter sind, welche dem Menschen die Grenzen seiner Form gegeben und geboten haben, und daß es Hybris ist, sie zu zerbrechen, weil sie von der göttlichen Unendlichkeit und Einheit sondert. Aber er fühlte doch auch, daß mit eben diesen Göttern der Mensch verwandt, ja eins ist, daß ihre Heimat auch die seine ist: das ἓν καὶ πᾶν. Dies ist der ewige Zwiespalt, und darum fühlte Hölderlin wohl auch die Seligkeit und Abgeschlossenheit der Menschenform als eine Schuld, und es trieb ihn sein Gefühl der Einheit und Unendlichkeit, sie zu zerbrechen. Seine Liebe war es, die alles durchdrang und darum auch als eines fühlte und darum auch gegen den begrenzenden Gott den Kampf aufnahm, dem er nach einem Worte des Wahnsinns „einige nicht unbedeutende Siege abgewann", um endlich doch zu unterliegen. „Und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen."

Nur einer noch hätte in dieser Zeit ein so heldisches Wort von sich sagen dürfen: Kleist. Ihm war der apollinische Gott in der Gestalt von Goethe gegenwärtig, den er so heiß verehrte wie bekämpfte. Am Widerstande ungemessenen Zieles empört sich seine Schöpferkraft und will Äschylos und Sophokles und Shakespeare aufeinandertürmen und übertürmen. So will Penthesilea das Werk der Giganten vollbringen — „worin denn weich ich ihnen" — und den Ida auf den Ossa wälzen und sich Liebe mit Gewalt im Kampf erobern.

Die Sehnsucht ist hier Wille zum Ziel geworden, ein Wille aber, der seine Wurzeln in der Tiefe des Gefühls hat und darum ohne Maß und Grenze ist. Er muß das ferne Ziel um jeden Preis, auch um den Preis des Lebens, und gegen jeden Widerstand erkämpfen. Die Ferne und der Widerstand verstärkt ihn nur. Nicht als Geschenk — als Preis des Sieges muß er es empfangen. So steht das Ziel vor Hermann, Guiskard, Käthchen, Penthesilea.

Bei den Romantikern im engeren Sinne wird man solches Titanentum und die heroische Notwendigkeit des Kampfes gegen Widerstand und Gegenstand nicht finden. Hier hat die Sehnsucht mehr elegischen Charakter und ist ein Streben ohne Grenze in die Unendlichkeit hinaus. Sie hat etwas vom Geiste der Gotik. Die Sehnsucht der Romantik ist auf die „blaue Blume" gerichtet, die blau ist, weil blau die Farbe der unendlichen Ferne ist. Sie ist in die blaue Ferne gerichtet. Man pflegt wohl die blaue Blume des Novalis als Sinnbild der Romantik zu verstehen. Aber sie ist doch nur das unendliche Ziel der romantischen Sehnsucht, und die Romantik ist die Sehnsucht und der Weg. Wenn sie die Blume pflückt, so hört sie damit auf, Romantik zu sein. Nach Fichtes Wort ist es der Unterschied von Geist und Blume, daß sich die Blume nicht sehnen kann. Die Romantik ist in diesem Sinne schon nicht Blume, sondern Geist.

Der romantische Mensch also ist der sehnsüchtige Mensch schlechthin. Sein Leben ist die Sehnsucht und seine Heimat ist die unendliche Ferne. Ferne, so

Digitized by Google

heißt es einmal im „Guido" des Grafen Loeben, ist das Lebensprinzip der Geschichte; daher ist die Geschichte schon romantische Poesie wie jede verklärte Gegend, wie das Waldhorn, die Minne und alle Entfernung des Geliebten, Nahen. „Alles," sagte Novalis, „wird in der Entfernung Poesie: ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten. Alles wird romantisch." Die Abendröte nannte Jean Paul romantisch, das Morgenrot aber erhaben oder schön, und beide sind doch „Fahnen der Zukunft"; aber jene verkündigt eine fernste, dieses eine nächste. Ein fernes Gebirge ist romantisch, ein nahes aber erhaben. Jean Paul ging diesem Phänomen in seiner wundervollen Abhandlung über die „Magie der Einbildungskraft" weiter nach. Wie kommt es, fragte er, daß alles, was nur in der Sehnsucht und Erinnerung lebt, alles Ferne, Tote, Unbekannte, diesen magischen Zauber der Verklärung besitzt? Weil, so lautet seine Antwort, alles in der innerlichen Vorstellung seine Grenzen verliert, weil es die magische Kraft der Einbildung ist, unendlich zu machen. Goethe dagegen hatte in den „Wanderjahren" das Verdienst des Künstlers darein gesetzt, daß er das vage und unstete Vermögen der Einbildungskraft immer mehr bestimme, festhalte, ja endlich bis zur Gegenwart erhöhen kann. Auf Friedrich Schlegel aber wirkte, wie auf Jean Paul, der „geheimnisvolle Reiz der Phantasie" so stark, daß er mehr Poesie in Mignons Lied der Sehnsucht nach Italien fand als in dem wirklichen Besitz und ruhigen Genuß des Landes, wie ihn die „Römischen Elegien" und „Venezianischen Epigramme" schildern.

So geht die Sehnsucht der Romantik denn in alle Fernen der Zeit. Sie fühlt zunächst sich zauberhaft gebannt von allem, was vergangen, verklungen, gestorben ist. Die Ruine, dieses Sinnbild der Vergangenheit, Vergänglichkeit und Zeit, der verwilderte Garten, das versunkene Schloß, das verklungene Lied erweckte ihre Sehnsucht und Erinnerung. Der Tod, so kann man sagen, machte Menschen für die Romantik erst lebendig. Der romantische Dichter hat die tote Geliebte inniger besungen als je die lebende. Auch der Zauber der Liebeshymnen von Novalis ist ohne die Magie des Todes nicht zu denken. Wenn A. W. Schlegel der toten Auguste Böhmer einen Kranz von Sonetten widmet, dann wird selbst er zu einem wahren Dichter. Der Tod hatte eine entzündende Kraft für die Romantik. Goethe aber richtete an die jungen Dichter das „Mahnwort": „Ihr seid nicht gefördert, wenn ihr eine Geliebte, die ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert. Man halte sich ans gegenwärtige Leben ..." Goethe erhob in den „Wahlverwandtschaften" gegen jeden Totenkultus Einspruch, der nur Erinnerung und Sehnsucht ist. Er kannte dem Tode gegenüber nur die eine Aufgabe: ihn zu besiegen durch Verewigung, Vergegenwärtigung, Gestaltung. Dies tut die Kunst des Monuments, das dauert. Sein Gedicht auf „Euphrosyne" wollte ein solches sein.

Digitized by Google

Laß nicht ungerühmt mich zu den Schatten hinabgehn!
Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod.
Denn gestaltlos schweben umher in Persephoneia's
Reiche, massenweis', Schatten vom Namen getrennt;
Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt, gestaltet,
Einzeln, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu.
— — — — — — — — — — — — — — —
Wenn Antigone kommt, die schwesterlichste der Seelen,
Und Polyxena, trüb noch von dem bräutlichen Tod,
Seh ich als Schwestern sie an und trete würdig zu ihnen;
Denn der tragischen Kunst holde Geschöpfe sind sie.
Bildete doch ein Dichter auch mich; und seine Gesänge,
Ja, sie vollenden an mir, was mir das Leben versagt.

Im „Wilhelm Meister" gibt es den „Saal der Vergangenheit", in welchem die Sarkophage stehen. Aber die Kunst hat in ihm jede Erinnerung an Tod und Grab aufgehoben. Sein Motto heißt: „Gedenke zu leben." „Welch ein Leben," ruft Wilhelm aus, „in diesem Saale der Vergangenheit! Man könnte ihn ebensogut den Saal der Gegenwart und der Zukunft nennen. So war alles und so wird alles sein." Als Goethe vor Schillers Totenschädel stand, da offenbarte ihm noch die vom Leben ganz verlassene Form ein dauerndes und zeitlos gegenwärtiges Gesetz der Gott-Natur: „Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen, wie sie das Geisterzeugte fest bewahre." So entsprang ein Lebensquell auch dem Tode und so wendete auch der Tod diesen Geist nur den ewigen Dingen zu und enthob ihn der vergänglichen Zeit und also auch der Sehnsucht und Erinnerung.

Aber wie die Ferne der Vergangenheit, so ist auch die Ferne der Zukunft die Richtung der romantischen Sehnsucht. „Nichts," sagte Novalis einmal, „ist poetischer als die Zukunft." Alles, was in diese Ferne weist, hatte für die Romantik den Zauber der Verklärung: das Kind, die Knospe, der Prophet, „der Mann der Sehnsucht", wie er in der Bibel heißt. Für Schiller war das Kind die sichtbare Vergegenwärtigung des aufgegebenen Ideals. Prophetische Gabe war das furchtbar tragische Geschick seiner Kassandra, und er dankte den Göttern, daß sie die Zukunft mit Nacht bedeckten. Darum schon war das Christentum romantische Religion, weil es die „Apotheose der Zukunft" ist. „Alle Darstellung der Vergangenheit," sagte Novalis, „ist ein Trauerspiel im eigentlichen Sinn — alle Darstellung des Kommenden, des Zukünftigen ein Lustspiel." Wie in den Tagen des Sturms und Drangs von Klopstock und Hölty, werden nun auch von der Romantik wieder Gedichte auf die „zukünftige Geliebte" gesungen. Ludwig Tieck dichtete „Seelen zu künftigen Gedichten".

Und wie in die Ferne der Zeit, so zieht es die Romantik in die Ferne des

Digitized by Google

Raumes, den sie so in Zeit verwandeln. Von ihrem Zauber wird auch Hölderlin gebannt. Es gibt keine Tiefe oder Höhe, ob Ozean oder Sonne, in die sich seine Sehnsucht nicht versenken, zu der sie sich nicht erheben möchte. „Zu mächtig, ach, ihr himmlischen Höhen, zieht ihr mich empor." Es gibt keine „goldene Küste" in „dämmernder Ferne", zu der er das „wandernde Schiff" nicht treiben möchte, und keine Bewegung, die ihn nicht mit sich zöge. „Könnt' ich, göttlicher Wanderer, mit dir!" Der romantische Mensch ist der Wanderer an sich. Es treibt ihn von innen her in die unendliche Ferne des Raumes, gleich der „wandernden Zeit" (Hölderlin). Die romantische Lyrik ist voll von Wanderliedern, die aus solcher Sehnsucht und Entzündung durch die Ferne kommen. Die Gestalten der romantischen Romane sind Wanderer ohne ein bestimmtes Ziel.

Auch der junge Goethe hatte, dem germanischen Gotte gleich, den Namen: der Wanderer. Aber schon damals war es nicht die romantische Sehnsucht in die Ferne, aus der sein Wandern und Wandersingen kam, sondern vielmehr die Lust der freien Bewegung und Tätigkeit, des freien Rhythmus. Seine späteren Wanderlieder aber zeigen schon durch das absolute Gleichmaß ihres Rhythmus an — „und nach dem Takte reget und nach dem Maß beweget sich alles an mir fort" —, daß sein Schritt jetzt wirklich den Raum durchmaß und nicht die unmeßbare Zeit. Es ist jetzt zeitlose Dauer in der Bewegung. „Wilhelm Meisters Wanderjahre" aber mit ihrem Motto: „Gedenke zu wandern" haben mit Romantik nichts zu tun. Man muß sie nur einmal mit dem romantischen Wanderroman: „Franz Sternbalds Wanderungen" vergleichen. Denn in Goethes Roman kommt das Wandern nicht aus der Sehnsucht und dem Triebe, sondern: es ist ein Gebot der Entsagung. Der Mensch soll der Ruhe und Dauer des Besitzes, auf die seine Sehnsucht gerichtet ist, entsagen. Er soll der Sehnsucht entsagen und darum wandern. Wilhelm Meister darf, wie man schon hörte, auf seiner Wanderung nur von Gegenwärtigem sprechen. Auch ist es nicht das Dunkel der Ferne, das ihn empfängt, sondern er wird gelehrt, was seiner wartet, und alles ist vorbereitet. Diese Wanderer verwandeln den Raum nicht in die Zeit, sondern es ist gerade das weite Raumgefühl, das kosmische Gefühl, das sich in ihrer Wanderung erfüllt.

Bleibe nicht am Boden haften;
Frisch gewagt und frisch hinaus!
Kopf und Arm mit heitern Kräften,
Überall sind sie zu Haus:

Wo wir uns der Sonne freuen,
Sind wir jede Sorge los;
Daß wir uns in ihr zerstreuen,
Darum ist die Welt so groß.

Digitized by Google

Und endlich: das Wandern hat ein Ziel, das es begrenzt.

Siedeln wir uns an mit andern.
Eilet, eilet einzuwandern
In das feste Vaterland!
Heil Dir Führer! Heil Dir Band!

Aber die Wanderungen Sternbalds kommen ganz aus der Sehnsucht und dem Trieb in die ziehende Ferne und ihr geheimnisvolles Dunkel, und es ist das unendliche Zeitgefühl, das sich im Raum erfüllen will. Auch jene „malerischen Wanderungen", die in der klassischen Zeit so sehr beliebt waren, stehen nur in der Beziehung des Gegensatzes zu Sternbalds Wanderungen, von denen Goethe, trotzdem ihr Held ein Maler ist, einmal sagte, daß sie eigentlich „musikalische Wanderungen" heißen sollten. Dort in den malerischen war das hingemalte Bild des Raumes, an dem der Wanderer vorüberzieht, das eigentliche Thema. Bei Tieck aber ist die zeitliche Bewegung des Wanderers alles, die wirklich wie eine Melodie erklingt.

So kommt denn alles in der Romantik aus ihrer Sehnsucht und Erinnerung, und auch die Liebe der Romantik ist diesen gleich. Sie kann ohne die Ferne des geliebten Wesens nicht bestehen, ob es die Ferne der Vergangenheit, der Zukunft oder des Raumes ist. Sie zieht aus dieser Ferne ihre Nahrung. Sie hat wieder etwas von der mittelalterlichen Minne. Minne heißt: Erinnerung, Gedenken. Auch wenn die Liebenden sich gegenwärtig sind, so bleibt doch ihre Liebe Sehnsucht.

„Julius," fragte Lucinde, „warum fühle ich in so heiterer Ruhe die tiefe Sehnsucht?" — „Nur in der Sehnsucht finden wir die Ruhe," antwortete Julius. Ja, die Ruhe ist nur das, wenn unser Geist durch nichts gestört wird, sich zu sehnen und zu suchen, wo er nichts Höheres finden kann als die eigene Sehnsucht.

Julius:

Es ist nicht eitle Phantasie. Unendlich ist nach dir und ewig unerreicht mein Sehnen.

Lucinde:

Sei's was es sei, du bist der Punkt, in dem mein Wesen Ruhe findet.

Julius:

Die heilige Ruhe fand ich nur in jenem Sehnen, Freundin.

Lucinde:

Und ich in dieser schönen Ruhe jene heilige Sehnsucht.

Daß die romantische Liebe eine so unstillbare Sehnsucht war, kam letzten Endes daher, daß sie keinen Gegenstand besaß und also keine Grenze. Denn auch an dem geliebtesten Gegenstande vermag sie sich nicht zu erschöpfen. Man

Digitized by Google

kann auch wohl umgekehrt sagen, diese Liebe hatte keinen Gegenstand, der sie erschöpfen und begrenzen konnte, weil sie von Urbeginn eine unendliche Sehnsucht war. In der Romantik ist beides gleich. Ja, erst dann, wenn die Sehnsucht und die Liebe ganz gegenstandslos und ohne Ziel und Grenze war und keine Richtung der Zeit und des Raumes mehr für sie anzugeben ist, als nur die Ferne, dann erst hat sie den Gipfel der Romantik erreicht. Solche Sehnsucht herrscht in den Gedichten von Ludwig Tieck, er ist ihr Meister, und hier ist sie so unbestimmt, daß jedes Wort der Sprache, auch das unbestimmteste und gehauchteste, daß auch die romantische Sprache sie schon zu deutlich bestimmt und begrenzt. Daher man es verstehen kann, daß Tieck die „schmerzlich irdische Sprache" in reine Musik verwandeln wollte. Nur die Musik kann wirklich so gegenstandsloses Gefühl zum Ausdruck bringen. Auch Friedrich Schlegel kannte die Liebe so.

Wenn ich unverstanden bliebe,
Ohne Gegenstand mein Streben,
Keine Liebe mir gegeben,
Würd' ich dennoch innig lieben.

Die Lieder der Romantik sollten denn auch selbst wie aus der Ferne klingen und in sie verklingen. Dies war ein Geheimnis des romantischen Klangs und Ausdrucks. Novalis sagte einmal, daß alles in seinem Romane, auch die Sprache, blau sein solle. Wenn er ein andermal bemerkte, daß die romantische Poetik die Kunst sei, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, so meinte er eben dieses, daß er gleichsam wie ein Fremdling aus der Ferne komme, die Ferne aber unsere eigentliche Heimat sei.

Nimmer wird das Leid geendet,
Dem die Lieder nur gefallen,
Die von ferne leise hallen,
Wo es gern sie hingesendet,
Daß sie wieder zu ihm wallen.

Will mich Gegenwart umfangen,
Schöne Liebe gleich erhören,
Liebe Schönheit sich betören,
Muß ich Fernes doch verlangen
Und nur auf das Echo hören.

So wird nie mein Sinn gewendet,
Wenn er hört die Lieder schallen,
Die von ferne leise hallen,
Wo er gern sie hingesendet,
Daß sie wieder zu ihm wallen. (Fr. Schlegel.)

Digitized by Google

Diese ziehende Ferne der romantischen Form und ihres Inhalts ist Gegensatz zu jener klassischen Ferne, welche, wie man sah, Vergegenwärtigung war, nicht Ferne der Zeit, sondern Ferne von jeder Zeit, nicht Sehnsucht weckend, sondern stillend. Wie aber das Lied, so auch der Mensch. Ja, der romantische Mensch fühlte sich selbst wie ein verwehter Klang und ein aus der Ferne kommender Fremdling, wo er auch war, und immer war eine dunkle Sehnsucht und Erinnerung in ihm an eine unbekannte Heimat. In keinem vielleicht war dies Gefühl so stark und so wahrhaftig wie in Hölderlin, den die Sehnsucht seiner „heimatlosen Seele" „über das Leben hinweg" trieb. Wo ihm aber ein reiner Mensch begegnete und seine Liebe weckte, da dünkte ihm solcher Fremdling wie eine Erinnerung an seine eigene Heimat und ein Angedenken seliger Tage zu sein, und er grüßte ihn mit seinem Gesang.

Aus stillem Hause senden die Götter oft
Auf kurze Zeit zu Fremden die Lieblinge,
Damit, erinnert, sich am edlen
Bilde der Sterblichen Herz erfreue.
— — — — — — — — — — — —
Denn wo die Reinen wandeln, vernehmlicher
Ist da der Geist, und offen und heiter blühn
Des Lebens dämmernde Gestalten
Da, wo ein sicheres Licht erscheinet.

Und wie auf dunkler Wolke besänftigend
Der schöne Bogen blühet, ein Zeichen ist
Er künft'ger Zeit, im Angedenken
Seliger Tage, die einst gewesen,

So ist dein Leben, heilige Fremdlingin!
Wenn du Vergangnes über Italiens
Zerbrochnen Säulen siehest, wenn du
Neues in stürmischer Zeit betrachtest.

Nun aber gab es eine romantische Sehnsucht noch, die unendlich war und doch einen Gegenstand hatte und ein Ziel, und die sich auch darin von der bisher bezeichneten unterscheidet, daß ihr Inhalt nicht dem individuellen Erlebnis des einzelnen Menschen angehört, sondern dem allgemeinen Geiste der Romantik und ihrem welthistorischen Gefühl. Das machte ja die Sehnsucht der Romantik so unendlich, daß sie gleich Erinnerung ist und ein rückwärts liegendes Ziel nach vorwärts suchen muß, weil es in der Zeit keine Rückkehr und keine Wiederholung gibt. Die Romantik war rückwärts schauendes Prophetentum. Was einst Natur war, ist ihr Ideal geworden. Man kann die blaue Blume der

Digitized by Google

Romantik die Natur und auch das Ideal nennen. Sie ist beides, Anfang und Ende. Aber das Ende liegt in der Unendlichkeit.

Die Sehnsucht des jungen Friedrich Schlegel war wie auch Hölderlins nach Griechenland gerichtet. Seine Gräkomanie war selbst Goethe und Schiller peinlich und wurde von ihnen in den Xenien gegeißelt. Die Romantik also begann mit der Sehnsucht nach dem Gegenpol, der Klassik. Griechenland war ihre blaue Blume damals, in einem wahren Sinne Blume. Denn so sah Schlegel Griechenland: daß es wie eine Blume ohne Sehnsucht blühte, reifte und verblühte und so den ewigen Kreislauf der Natur vollendete und abschloß. Darum aber fehlte ihm nach Schlegel eines noch, und dies hat nun die neue Freiheit ohne Maß und Schönheit ihm voraus: die Unendlichkeit des Weges und des Zieles, die unendliche Sehnsucht nach dem Ideal: Natur.

Diese Sehnsucht ist es auch, die Hölderlin in tiefstem Grunde zu einer ungriechischen Natur machte. Schiller, der ja auch die Sehnsucht nach den Göttern Griechenlands gesungen hatte, war in seinem Durchgange durch die Philosophie zu der Erkenntnis erwacht, daß der Untergang im Leben die Bedingung sei für die Dauer im Gesang. Er entsagte der Sehnsucht. Dem Geiste Goethes und Schillers war Griechenland als eine zeitlose Idee gegenwärtig und etwas, das sie mit ihrer eigenen Kunst verwirklichten. Wenn aber Hölderlin Pindarische Hymnen sang, so sang er sie nicht aus Erschütterung durch die Gegenwart der Götter und Helden und nicht als Stimme gegenwärtiger Feier und nationalen Festes. Sondern er war erschüttert durch die Entrückung der göttlichen Mächte und Genien in Nacht und Ferne und rief nach ihnen, hielt ihre Erinnerung wach und öffnete die Seelen für ihre Rückkehr.

Man meine nicht, daß hier ein griechischer Mensch in ungriechischer Zeit und ungriechischem Volke solche Sehnsucht empfunden habe wie nach seiner Heimat. Seine Sehnsucht kam aus einer inneren Gegensätzlichkeit. Seine Liebe zu Griechenland ist seiner Liebe zu Diotima gleich, die er selbst als eine Griechin sah. Sie war ihm die selige, mühelose, wandellose, die vollendete. Er aber war die Woge des Ozeans um diese selige Insel und die flüchtige Wolke vor diesem Mond. Wenn man bedenkt, wie Charlotte von Stein den Sturm des jungen Goethe sänftigte und seine Wogen ebnete und als ein ruhender Pol und Stern ihm selbst die Dauer der Vollendung und die Ruhe brachte, wird man den ganzen Unterschied des Menschentums von Hölderlin und Goethe wohl begreifen. Es war nichts anderes, wenn Goethe von der griechischen Kultur beseligt und befriedigt wurde, Hölderlin aber gerade von seiner griechischen Vision zu unendlicher Bewegung aufgewühlt wurde. Die Vision freilich gelang ihm in einer Dichtung wie dem Archipelagus bis zu vollendeter Gegenwärtigkeit. Niemals in deutscher Sprache ist griechische Landschaft so magisch be-

Digitized by Google

schworen worden. Aber die Vision blieb eben doch ein fernes Ziel der Sehnsucht, um welches das Gefühl in ewiger Bewegung wogte. Wie sich nun auch das historische Ziel der romantischen Sehnsucht verwandelte, ob es Indien wurde, die Heimat des menschlichen Geschlechts, ob das Mittelalter, die Heimat des deutschen Geistes, so war es doch immer die Heimat, der Anfang, und die Sehnsucht war rückwärts gewendet und unendlich, weil es in der Zeit nicht Rückkehr gibt.

Sie war Erinnerung und war es noch in einem tieferen Sinne. Denn sie war immer die Sehnsucht zu sich selbst und der Weg nach innen. „Philosophie," so sagte Novalis einmal, „ist Heimweh," und wirklich war die romantische Philosophie gleich einer unendlichen Rückkehr des Geistes zu sich selbst. Im Heinrich von Ofterdingen sollte dieses Heimweh und diese Rückkehr dichterische Gestalt gewinnen. Als Heinrich zu Anfang des Romans aus seinem Vaterlande reist, läßt er es mit der seltsamen Ahnung hinter sich, als werde er nach langer Wanderung von der Weltgegend her, nach welcher er jetzt reiste, in sein Vaterland zurückkommen, und als reise er daher diesem eigentlich zu. Das Ende des Romans also sollte zu seinem Anfange zurückkehren. „Wo gehen wir denn hin?" fragt Ofterdingen, und die berühmte Antwort lautet: „Immer nach Hause." Wie sehr übrigens dieser Gedanke damals die Zeit beherrschte, kann man auch aus Kleists Marionettenaufsatz entnehmen, der die Geschichte der Welt als den unendlichen Weg zurück zu ihrem paradiesischen Anfang deutete. In der Weltgeschichte erkannte Novalis einmal die Auflösung der unendlichen Aufgabe, welche in dem Geheimnis des Geistes liegt. „In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft." Es ist auch die Auflösung von dem Geheimnis der Natur. Die romantische Dichtung hatte immer eine Ähnlichkeit mit der Einweihung in ein Mysterium, und dies besonders bei Novalis. Sein Märchen in den „Lehrlingen zu Sais" erzählt von der unendlichen Sehnsucht eines Menschen, den Schleier der Isis im Tempel von Sais aufzuheben. Er kommt in den Tempel und hebt den Schleier und findet sich selbst und seine Liebe. Dies ist der Schlüssel zur Natur. Er liegt im Geiste. Darum ging auch die Dichtung der Romantik auf neue Entdeckungsreisen in das Dunkel des Geistes und der Seele aus. Sie kam auf diesem Wege in die innere Natur. Der Bergmann im „Ofterdingen" ist der romantische Mensch, dessen Weg nach innen geht. Daß auch der Beruf von Novalis selbst das Bergwerk war, ist ganz romantisch. Über dem Eingang in den Berg hätte für die Romantik das gleiche Wort stehen können, das über dem Eingang in die Mysterien des Altertums stand, ein Wort, das heut banal geworden, weil falsch gedeutet, einst der Inbegriff geheimnisvoller Weisheit war und auch über dem Tor des deutschen Idealismus und der romantischen Dichtung stand:

Digitized by Google

Erkenne dich selbst. „Nach innen," sagt Novalis, „geht der geheimnisvolle Weg", und Hölderlin: „In uns ist alles." Hiergegen stelle man nun das klassische Bekenntnis Goethes an Eckermann: daß ihm von jeher die große und so bedeutend klingende Aufgabe: „erkenne dich selbst" immer verdächtig vorkam, als eine List geheim verbündeter Priester, die den Menschen durch unerreichbare Forderungen verwirren und von der Tätigkeit gegen die Außenwelt zu einer falschen Beschaulichkeit verleiten wollten. Der Mensch erkennt nur sich selbst, indem er die Welt erkennt. Jeder neue Gegenstand, wohl angeschaut, schließt ein neues Organ in ihm auf. Man kann einen größeren Gegensatz als diesen zwischen dem klassischen Wege nach außen und dem romantischen Wege nach innen, zwischen klassischer Entäußerung und romantischer Erinnerung nicht denken. Dort wiederum die Gegenständlichkeit der Welt als sichere Grenze, hier aber ein unendlicher und dunkler Weg. Dort die Durchmessung des Raumes, hier aber der Trieb in die unermeßliche Zeit der inneren Welt. Dort die Goethesche Spiegelung des Kosmos, damit der Mensch ihn in sich schließe und geschlossen sei und keine Sehnsucht habe. Hier aber die unendliche Spiegelung des Geistes in sich selbst, die sich unendlich potenzierte, je weiter es auf diesem Wege nach innen ging. Denn der romantische Mensch dachte das Denken, genoß das Genießen, dichtete das Dichten, und solche Spiegelung natürlich war eine unendliche Reflexion in diesen Suchern ihres letzten Ich. Dort schließlich die „Tätigkeit gegen die Außenwelt", hier aber die innere Beschauung, die Erinnerung in diesem Sinne.

Tätigkeit war des klassischen Goethe Forderung schlechthin. Es scheint zunächst, als wenn diese Forderung dem ruhenden und abgeschlossenen Dasein des klassischen Menschentums widerspreche, und Schiller hat denn auch in dem „Müßiggang" der griechischen Götter den Ausdruck ihres schönen, seligen, klassischen Seins gefunden. Aber man muß den Sinn eines Wortes an seinem Gegenteile messen und erkennen. Goethes Tätigkeit war nicht der Gegensatz von Ruhe, sondern von Sehnsucht, und das heißt von unendlicher Bewegung, und der Gegensatz eines wirklich „gegenwärts" gerichteten Daseins zu einem Dasein in Vergangenheit und Zukunft. Die Tätigkeit, wie Goethe sie verstand, schließt alle Sehnsucht ab und aus. Denn sie macht in einem wörtlichen Sinne die grenzenlose Innerlichkeit des Menschen gegenständlich und stellt sie umgrenzt und sichtbar und dauernd in den Raum. Sie ist klassische Entäußerung im Unterschiede von der romantischen Erinnerung. Sie ist gleichsam die Plastik der klassischen Sittlichkeit. Denn sie macht den sittlichen Geist anschaulich, umgrenzt und gegenwärtig. Es ist darum auch so charakteristisch, daß Goethe das Symbol für alle Tätigkeit gleichsam in der plastischsten, dem Handwerk, fand. Zweifellos hat auch seine Gegenstellung zur Romantik ihn veranlaßt, die Tätig-

Digitized by Google

keit nur immer mehr noch zu betonen. Er stellte sie der inneren Beschauung der Romantik gegenüber, welche nicht Entäußerung, Gestaltung, Verräumlichung des innerlichen Daseins wollte. Auf allen Gebieten ist dies zu bemerken. Die Sittlichkeit wurde von Schleiermacher keineswegs in die sichtbare Tat, sondern in die Tatsache des „inneren Handelns" gesetzt, welches nichts anderes ist als Selbstbetrachtung, Selbsterkenntnis, innerliche Anschauung und reine Wissenschaft um die Tat. Denn die sichtbare Handlung gehört der endlichen, begrenzten Welt, die innerlich bleibende aber der Unendlichkeit (Monologen). Es war nicht anders in der Kunst und Dichtung. Auch hier sah die Romantik den poetischen Wert nicht wie die Klassik in der Entäußerung des dichterischen Gefühls und Traumes zu plastisch sichtbarer Gestalt, sondern in dem rein innerlichen Dasein des Gedichtes, das, wenn es heraustritt aus der unendlichen Innerlichkeit, sich nur begrenzt und selbst verliert. Gestaltung ist Entstellung, Entäußerung: Veräußerlichung. Das Sprechen und Bilden, sagte Schlegel in der ‚Lucinde', ist nur Nebensache in allen Künsten und Wissenschaften. Das Wesentliche ist das Denken und Dichten, und das ist nur durch Passivität möglich. Die Romantik glaubte an den Künstler, der nichts in den Raum stellt, wie Sternbald, an den Dichter, der nichts zur Sprache bringt, an den Musiker, in dem es innerlich nur singt. Dies ist das tiefste Leid von Berglinger, daß seine Schöpfung auf dem Wege vom inneren Dasein zu der äußeren Gestalt ihren tiefsten Sinn und ihre wahre Schönheit einbüßt. „Alle Tätigkeit," sagte Novalis einmal, „hört auf, wenn das Wissen eintritt. Der Zustand des Wissens ist Eudämonie, selige Ruhe der Beschauung, himmlischer Quietism." „Das höchste Leben ist Mathematik."

Dies tatlose Dasein der Romantik fand seine Verklärung, aber auch seine — gewollte — Karikatur in jener „Idylle über den Müßiggang" von Friedrich Schlegel, dem hohen Liede von der „gottähnlichen Kunst der Faulheit".

> „O Müßiggang, Müßiggang! du bist die Lebenslust der Unschuld und der Begeisterung; dich atmen die Seligen, und selig ist, wer dich hat und hegt, du heiliges Kleinod! einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb."

Dies scheint sich nun freilich mit jenem Müßiggang der griechischen Götter zu berühren, welchen Schiller als das klassische Dasein an sich verstand. In Wahrheit aber findet hier nur die Berührung der Pole statt. Denn jenes tatlose Dasein des griechischen Gottes heißt: äußerste Entäußerung, vollendete und abgeschlossene Gestalt im Raum. Das romantische Dasein aber, von allem Schlegelschen Witz einmal abgesehen, heißt: innerlichste Erinnerung, gestaltloses Wesen in der unendlichen Zeit. Die Pole freilich berührten sich. Denn diese romantische Erinnerung, wenn sie, wie hier, nicht nur mehr Sehnsucht,

Digitized by Google

sondern Dasein war, bog sich in Entäußerung um. Der Mensch vergaß sich selbst, „gleich den Weisen des Orients", und war ganz versunken „in ein heiliges Hinbrüten und ruhiges Anschauen der Ewigkeit". Er war entäußert. Nur war die Entäußerung des klassischen Menschen: Gestaltung seines zeitlichen Menschentums zur zeitlosen Form, des romantischen aber: die Versenkung seiner endlichen Gestalt in die Unendlichkeit.

Dies blieb nun freilich immer für den romantischen Menschen ein Zustand der Ausnahme, aus dem er in sich selbst zurückkehrte. Er blieb in diesem Selbst gefangen und blieb es immer mehr, je mehr sein Weg nach innen ging. Er verstrickte sich gleichsam in sich selbst. So aber mußte er das tiefste Leid der Einsamkeit erleben. Die plastische Entäußerung des klassischen Geistes war die allgemein gültige Form und Sprache, in der die Geister zueinanderfanden. Sie überwand die Einzelheit und Einsamkeit durch Objektivität, und dieses war vielleicht ihr tiefster Sinn. Der Raum ist allgemeinsam. Das innerliche Dasein des romantischen Menschen aber war mit sich selbst allein und hatte doch die tiefste Sehnsucht nach Gemeinsamkeit, weil der romantische Geist die Liebe war. Ein seltsamer Widerspruch. Um unendlich zu sein, verließ die Romantik den Raum und ging den Weg nach innen, und dieses gerade brachte ihr die eigene Grenze zum Bewußtsein. Denn immer gibt es etwas, das noch mehr ist als dies innere Dasein, welches immer einsam ist. Es gibt das Meer der Unendlichkeit, in das aller Geist einmünden will. Auf ihrem Wege nach innen kam die Romantik zur Erkenntnis, daß dieser Weg doch über jedes Selbst hinausgehen muß, wenn sie zu jenem Meere der Gemeinsamkeit gelangen will. Der Weg nach innen, den sie ging, war ganz der richtige. Aber es war ein Weg der Schmerzen durch die Wüste: Einsamkeit.

„Jede Hineinsteigung, Blick ins Innere, ist zugleich Aufsteigung, Himmelfahrt, Blick nach dem wahrhaften Außern" (Novalis). An dieser Stelle wird man sich bewußt, daß alle Sehnsucht der Romantik, von der hier zu sprechen war, die ganz unbestimmte wie die historisch bestimmbare, ihren letzten Grund in der romantischen Einsamkeit und Einzelheit hatte, und mit welchem Namen man auch die blaue Blume rufen mag, doch immer auf die unendliche Gemeinsamkeit des einen Geistes gerichtet war. Es war die Sehnsucht eines ganz innerlich gewordenen Menschentums nach Entäußerung. Aber nicht jener Entäußerung, welche das Ziel des klassischen Menschen war. Es ist sehr merkwürdig, wie Friedrich Kreuzer, der romantische Philologe, einmal die Objektivität des klassischen Dichters, der ganz in seinem Werke aufgeht und verschwindet, den Rausch des Dionysos nannte, der die völlige Selbstvergessenheit bewirkt. Die deutsche Klassik hätte eine solche Quelle ihrer Objektivität gewiß nicht anerkannt. Es war eine ganz romantische Ableitung. Aber die Pole eben berühren

Digitized by Google

sich. Die klassische Entäußerung war die Entäußerung des zeitlichen Menschen zur zeitlosen Gattung oder Idee des Menschentums. Diese verwirklicht sich in der geschlossenen, kosmischen, vollendeten Form der Persönlichkeit. Darum die klassische Seligkeit in sich selbst. Denn der Mensch schließt hier die Menschheit in sich.

Aber diese geschlossene Form birgt eben somit auch Gemeinschaft in sich. Es gibt eine klassische Gemeinschaft, die sich schon in der einzelnen Persönlichkeit verwirklicht. Schiller nannte die Erscheinung des allgemeinen Menschentums den Staat. Denn er ist der zeitlose Wille, das Gesetz für alle. Dieses allgemeine Gesetz aber soll sich schon in jeder einzelnen Persönlichkeit verwirklichen. „Das Individuum," sagte Schiller einmal, „soll Staat werden, indem es das allgemeine Gesetz aus eigenem Willen und Gefühl erfüllt. Der Wille des Staates soll durch die Natur des Individuums vollzogen werden. Einen solchen Staat nannte Schiller den ästhetischen, und er ist ja wirklich dem klassischen Kunstwerk gleich und selbst ein solches. Seine lebende Verwirklichung. Es gibt hier wie dort keinen Unterschied zwischen dem Teil und der Ganzheit, zwischen Einzelheit und Gemeinsamkeit, sondern die Ganzheit, die Gemeinsamkeit ist in den Teil, die Einzelheit, schon eingeschlossen und in ihm verwirklicht. So konnte Schiller denn auch den Weg zu solcher klassischen Gemeinschaft in der Erziehung durch die Kunst erblicken; denn sie eben stellt jene Harmonie von Einheit und Vielheit, Gesetz und Einzeldasein, Dauer und Zeit her. Er sah den ästhetischen Staat auch schon verwirklicht in der Gesellschaft von Weimar, und zu solcher menschlichen Gemeinschaft war die klassische Dichtung wirklich die Erziehung. Hier soll von ihrer allgemeinen Gültigkeit noch nicht die Rede sein. Auch braucht man keineswegs nur an die „geselligen Lieder" der Weimarer Dichter zu denken, welche an die Stelle der antiken Skolien traten und schöne Geselligkeit wirken wollten. Aber es ist sehr eigentümlich, wie die Gestalten der klassischen Dichtung, diese so geschlossenen Persönlichkeiten, doch in einer festgefügten Gemeinschaftsform, einem ästhetischen Staate stehen. So etwa stehen die Personen „Wallensteins" in der Einheit des Heeres, welches einem klassischen Kunstwerk gleich organisiert ist. So sind die geschlossenen Gestalten des „Wilhelm Tell" doch nur die symbolischen Glieder des einen Volkes. In Goethes „Tasso" ist es der Hof, der die ästhetische Gemeinschaft darstellt, und daß sich Tasso dieser allgemeinen Form nicht fügen kann, dies macht seine Schuld und sein Schicksal aus. In „Hermann und Dorothea" ist es die Stadt, wie ja überhaupt der Goethische Mensch aus diesem Grunde klassischer Gemeinschaft dem bürgerlichen Typus so ähnlich war. Zum dienenden und doch geschlossenen Teile der menschlichen Gesellschaft wird Wilhelm Meister und auch Faust erzogen.

Die klassische Gemeinschaftsform war ihrem inneren Gesetze nach notwendig

Digitized by Google

kosmopolitisch. Denn sie schließt die allgemeine, zeitlose Menschheit in sich ein. Sie ruht auf der Idee des ewigen Menschen, der über die Verschiedenheiten des Raumes und der Zeit erhaben ist. „Ich erkenne," sagte Goethe einmal, „keine Gemeinschaft an, welche enger ist als die ganze Menschheit." Er kannte nur eine, welche noch weiter ist: den Kosmos selbst mit allen seinen Sternen, den „Allverein". Von ihm singen seine Gedichte „Gott und Welt", und bis zu einer Höhe, die sich schon in Dunkel verliert, ist dieser Gedanke in der Gestalt der „Wanderjahre:" Makarie gestiegen, die sich im großen System der Planeten nach einem ewigen Gesetze gleich einem Stern im Raume der Welt zu bewegen, zu wandern glaubt.

Wie aber der notwendig kosmopolitische Gemeinschaftsgedanke der Klassik sich ganz mit dem Gedanken der Nation verbinden kann, dies zeigte Schiller. Stellt sich doch immer nach klassischem Gesetz der allgemeine Geist in der Vielheit und Geschlossenheit und Freiheit seiner Teile dar, und so auch hier. Die kosmopolitische Gemeinschaft ist in der Gemeinschaft der Nationen erst lebendig, die in sich selbst geschlossene und freie Völker sind. Wie bei der klassischen Persönlichkeit, so kam es auch bei dem klassischen Gedanken der Nation nicht auf die Eigentümlichkeit der Farbe an, sondern auf die Geschlossenheit und Freiheit.

Das romantische Menschentum aber war nicht die objektive und zum Staat gewordene Form, sondern wirklich das einzigartige, unwiederholbare, schöpferische, gesetzlose Selbst; denn dies allein ist Offenbarung der Unendlichkeit, die sich niemals in Allgemeinheit und Gesetz erschöpfen kann. Aber darum gerade empfand der romantische Mensch den großen Schmerz der Einsamkeit. Denn er hat die unendliche Liebe und die Liebe zur Unendlichkeit in sich und ist doch einzig und allein. Er fühlt in allem den brüderlichen Geist und ist doch in seine Form geschlossen, die ja Unendlichkeit nicht in sich schließt, wie keine Form es kann. Von dieser Einsamkeit singen die Lieder der Romantik, und von der Sehnsucht nach Vereinigung mit allem außerhalb. Dieses Erlebnis war es auch, das der Romantik ihre Neigung für die Philosophie von Hemsterhuis eingab, welche eine Philosophie solcher Sehnsucht war und aus ihr die Liebe, die Freundschaft und die Kunst verstand. In dem Streite zwischen Hemsterhuis und Herder, der in seiner Schrift über „Liebe und Selbstheit" die Notwendigkeit der Selbstform verteidigte und aus dem Gleichgewicht von Anziehung und Abstoßung das Leben wie die Kunstverstand, hätte sich die Romantik für Hemsterhuis entscheiden müssen. Aus diesem romantischen Erlebnis kam jene Sehnsucht des Hyperion: „eines zu sein mit allem, was lebt." Daher denn die Öffnung des romantischen Menschen. Er öffnet sich der Natur, und in seinem Gefühle heben sich die Grenzen zwischen Geist und Pflanze. Er öffnet sich allem Leben, damit es einströme in ihn und er sich selbst verströme. Wenn Wilhelm Meister

Digitized by Google

sich dadurch zur Persönlichkeit entwickelt, daß er es lernt, sich gegen die Welt zu begrenzen, so ist es die Entwicklung Ofterdingens, daß er es lernt, zur Welt zu werden. Er öffnet sich der Geschichte, und die Grenzen von Vergangenheit und Gegenwart fallen, und die Zeit wird zum gemeinsamen Leben. Er öffnet sich dem Menschen. Die Geselligkeit, die Freundschaft, die Liebe hat nun diesen Sinn. Alles will die geschlossene Form zersprengen, die Grenzen heben, die das eine Leben zerteilen. Es gibt nicht mehr Distance, die klassische Ferne zwischen Mensch und Mensch und Mensch und Gott. Die Weimaraner Geselligkeit ehrte den Raum zwischen den Menschen und wollte die Grenze zwischen ihnen nicht zerbrechen, sondern im Gegenteil sie festigen. Ein Gleichgewicht bestand zwischen Anziehung und Abstoßung. Ein jeder blieb im Kreise doch ein Kreis. Die Gesellschaft von Weimar war es, welche auch die Genien lehrte, sich zu begrenzen, unendlichem Drange nach Ausdehnung zu entsagen und sich als ein in sich geschlossenes Glied dem größeren Kosmos einzufügen. Von ihr empfing der Mensch das allgemeine, ewige Maß, das er in sich und seinem Werk verwirklichte. Von ihr empfing er das Gefühl, daß er zu einem über seine einzelne Person hinaus zeitlos dauernden Menschentum gehöre. Er vollendete sich erst in ihr. So wurde die Gesellschaft von Weimar der Boden der deutschen Klassik.

Die Geselligkeit von Jena aber stand nach Friedrich Schlegels Ausdruck im Zeichen des großen συν. Sie lebten, dachten, dichteten zusammen, vertauschten sich gleichsam. Es gab kein Eigentum des Gedankens und Gefühls und keine Grenze des Raumes zwischen ihnen. „Die Gesellschaft," sagte Novalis einmal, „ist nichts als ein gemeinschaftliches Leben: eine unteilbare, denkende und fühlende Person." Das Herz dieses einen Lebens war Karoline. Ein solches Genie der Geselligkeit, wie sie es war, hätte es in Weimar gar nicht geben können. Sie hatte überhaupt zu ihrem Ausdruck nur die Formen der Geselligkeit: Gespräch und Brief, und war gelähmt, wenn sie in ihnen sich nicht öffnen konnte. Auch jenes Fragment von Friedrich Schlegel über Georg Forster, in welchem er diesen als das Urbild eines „gesellschaftlichen Schriftstellers" feiert, dessen Schriften „geschriebene Gespräche" seien, konnte nur aus dem Kreise der Romantik kommen, trotzdem es das „Fragment einer Charakteristik der deutschen Klassiker" sein sollte. Das Gespräch war im Jenaer Kreise die Öffnung des Menschen. Ein Denkmal steht im Athenäum: das Gespräch über die Poesie. Die romantische Geselligkeit zersprengte die Begrenzung der Person und stellte die Einheit des Lebens her. Von ihr empfing der romantische Mensch das Gefühl der Unendlichkeit.

Auch wo sich das romantische Gemeinschaftsgefühl zu festen Formen verdichtete, tritt seine Neuheit klar heraus. Dem ästhetischen Staate Schillers trat

Digitized by Google

nun der „poetische Staat" von Novalis an die Seite und die „ästhetische Kirche" Hölderlins. Novalis hat sein Ideal der Gemeinschaft in „Glauben und Liebe oder der König und die Königin" entworfen. Schon der Name sagt alles. Hier herrscht kein zeitloses Gesetz und allgemeine Gültigkeit, sondern die unendliche Macht des Glaubens und der Liebe, als Sinnbild offenbart im Bunde des Königs und der Königin. Von Freiheit und Geschlossenheit der Bürger und daß sie in sich selbst den Staat repräsentieren, ist hier nicht die Rede. Sondern das Band ist wirklich nur der eine Glaube und die eine Liebe zu dem Paar, in dem das gemeinsame Leben eine mystische und denn auch mystisch verehrte Gestalt gewinnt. Novalis konnte sich die „poetische Gesellschaftsform" nicht anders denn als Monarchie vorstellen, und man weiß, wie die romantische Verherrlichung des Königtums aus der Dichtung in das politische Leben übertrat. Adam Müller nannte die republikanische Staatsform die „griechisch-europäisch-klassische," die monarchische aber: „asiatisch-germanisch-romantisch." Entscheidend für die Romantik war, daß diese Form der Gemeinschaft nicht auf dem zeitlosen Gesetz beruht, welches sich in der Vielheit von geschlossenen und gleichen Teilen offenbart, sondern auf dem unendlichen Gefühl der Treue, des Glaubens, der Liebe, welches in eine Richtung, einen Strom, zu einem Ziele hin zusammenströmt.

So aber unterscheidet sich auch Hölderlins ästhetische Kirche von Schillers ästhetischem Staat. Auch hier sagt schon der Name alles. Er mußte seine neue Gemeinsamkeit, die ihm mitten in der von Krieg und Anarchie und Eigensucht zerrissenen Zeit und aus der eigenen Einsamkeit und Sehnsucht aufging, eine Kirche nennen. Denn ihr Band ist nicht das allgemeine Gesetz, sondern die gemeinsame Liebe und der gemeinsame Glaube an die gemeinsamen Dinge, welche die göttlichen Dinge sind. Die Götter wiederum sind jene Kräfte, welche die Gemeinsamkeit bewirken: die umfassenden, umfangenden, öffnenden. Göttlich ist: das Licht, der Ozean, die Erde, der Äther, der Genius und die Kunst. Aber nicht in der Kunst verwirklicht sich schon für Hölderlin, wie es das klassische Evangelium meinte, die Gemeinschaft, sondern in der gemeinsamen Liebe zur Kunst, zum Genius. Wo solche Liebe in einem Volke ist, „da weht wie Lebensluft ein allgemeiner Geist, da öffnet sich der scheue Sinn, der Eigendünkel schmilzt und fromm und groß sind alle Herzen". Ja, die Güter des Lebens sind so groß und schwer, daß man sie einzeln gar nicht tragen kann, und keiner ertrug in Griechenland das Leben allein. Es wurde gemeinsam getragen in den Festen, Feiern und Chören des Volkes, in den olympischen Spielen, im Heiligtum auf Delos. Öffentliches Leben heißt nun: offenes, geöffnetes Leben. All dies ersehnte Hölderlin für das deutsche Volk, wo er nichts von so gemeinsamem Geiste fühlte. Er sah einen Staat, aber keine Kirche, eine mechanische Gleichheit, aber keine gemeinsame Seele, Gesetz, aber nicht Liebe. Er sah wohl die Genien und die

Digitized by Google

Kunst, aber nicht die Liebe zu ihnen, sondern wie Fremdlinge irren sie in der eigenen Heimat und wie Bettler. Er konnte wahrlich ein Lied von solchem Leide singen, wie auch Kleist. Er sang auf einer wüsten Insel seine großen Hymnen der Gemeinsamkeit. Seine Rhythmen, bestimmt, ein Volk in ihren Schwung hineinzureißen, seine Melodien, bestimmt, zu Chören anzuwachsen, gaben nur die Sehnsucht eines großen und einsamen Herzens wieder. Er zieht zur Feier des „gemeinsamen Gottes" aus und sieht sich allein, und niemand ist, der mit ihm feiern und singen will.

Feiern möcht' ich, aber wofür? und singen mit andern,
Aber so einsam fehlt jegliches Göttliche mir.
Dies ist's, dies mein Gebrechen, ich weiß, es lähmet ein Fluch mir
Darum die Sehnen, und wirft, wo ich beginne, mich hin,
Daß ich fühllos sitze den Tag und stumm, wie die Kinder,
Nur vom Auge mir kalt öfters die Träne noch schleicht,
Und die Pflanze des Felds, und der Vögel Singen mich trüb macht,
Weil mit Freuden auch sie Boten des Himmlischen sind,
Aber mir in schaudernder Brust die beseelende Sonne,
Kühl und fruchtlos mir dämmert, wie Strahlen der Nacht,
Ach! und nichtig und leer, wie Gefängniswände, der Himmel,
Eine beugende Last, über dem Haupte mir hängt!

Dies war für Hölderlin die Sendung des Gesanges überhaupt: die Seelen zu öffnen, nämlich den Menschen, den Göttern und Genien und der Seele der Natur. Aber sie blieben auch vor seinem Gesang geschlossen, und seinen Rufen antwortete kein Echo.

Aber dieses deutsche Volk gerade hielt Hölderlin für auserwählt vor allen Völkern, die neue Kirche zu verwirklichen. Er hatte den tiefsten Glauben an den deutschen Geist, den je ein deutscher Dichter hatte. Er sehnte sich, daß dieser Geist sich endlich, endlich auch verwirkliche, denn noch tat er es nicht. Wissenschaft und Kunst, dies war sein neues Erlebnis, ist noch nicht Verwirklichung, wie nur zu gern die Deutschen glauben, sondern erst das gemeinsame Leben, das alles, auch die Wissenschaft und Kunst, wie Früchte trägt. Von dem Frieden, der damals nach dem Kriege geschlossen wurde, erhoffte er das alles.

„Nicht daß irgendeine Form, irgendeine Meinung und Behauptung siegen wird, dies dünkt mir nicht die wesentlichste seiner Gaben. Aber daß der Egoismus in allen seinen Gestalten sich beugen wird unter die heilige Herrschaft der Liebe und Güte, daß Gemeingeist über alles in allem gehen und daß das deutsche Herz in solchem Klima, unter dem Segen dieses neuen Friedens erst recht aufgehn und geräuschlos, wie die wachsende Natur, seine geheimen weitreichenden Kräfte entfalten wird, dies mein' ich, dies seh' und glaub' ich, und dies ist's, was vorzüglich mit Heiterkeit mich in die zweite Hälfte meines Lebens hinaussehn läßt." —

Digitized by Google

Er wartete vergeblich.

Woraus schöpfte Hölderlin diesen Glauben? Gewiß aus der Tiefe des deutschen Geistes, dem deutschen Idealismus nämlich: daß dieser Geist, was ihm selbst nicht von Natur gegeben ist, als Tat und Ideal erfüllen will, daß er aus diesem Grunde die unendliche Sehnsucht nach Griechenland hat, wo das Ideal des gemeinsamen Lebens Natur gewesen war, daß nach dem Verluste der Natur ein Volk allein sie wieder der Welt gewinnen werde, bei dem die Tat aus dem Gedanken kommt und also Ideal ist, was einst Natur war. Dieses hielt er für die deutsche Sendung.

Wenn man nun aber das Bild des Griechentums, wie es Hölderlin vor der Seele schwebte, mit dem von Goethe und Schiller zusammenhält, so sieht man deutlich, daß es nicht der Volksgedanke der Antike war, den die deutsche Klassik für das Wesen des Griechentums erachtete, sondern sie zog vom Griechentum das Bild des in sich selbst geschlossenen Menschentums ab, die Form des griechischen Gottes und nicht die gemeinsame Liebe zu ihm.

Aber es zeigt sich, daß ganz ebenso wie Hölderlin auch der junge Friedrich Schlegel diese neue, politische Auffassung vom Griechentum in all seinen historisch-philologischen Schriften verkündigte. Aus der großen Gemeinsamkeit und Öffentlichkeit des nationalen Lebens erklärte Friedrich Schlegel die Blüte der griechischen Kultur. Wie Hölderlin preist er die Feste und Spiele, zu deren gemeinsamer Feier sich die Griechen zusammenfanden, die Tänze und Chöre, die schöne Geselligkeit, den allgemeinen Geist. Wie beneidet er den griechischen Dichter um sein glückliches Geschick, aus solch holder Gemeinschaft die Gegenstände des Gesanges zu gewinnen, auf welche die gemeinsame Liebe gerichtet war, und die Formen, welche alle mit sich rissen. Aus ihm sang die Stimme eines Volkes, und er selber wiederum bewirkte die Gemeinsamkeit. Das Epos war das Gedächtnis der Nation, das Drama die nationale Feier des gemeinsamen Gottes. Auch die Lyrik war nicht Ausdruck der Einsamkeit und Eigentümlichkeit, sondern Alkäus bekämpfte mit seinen Liedern die Tyrannen, die Chöre Pindars sangen die gemeinsamen Feste, Spiele, Feiern, und Anakreon noch wirkte schöne Geselligkeit.

Man sieht: es ist der Gedanke des Volkes und der Volksgemeinschaft, der sich im Geiste Hölderlins und Schlegels aus dem Griechentum gebar. Mit ihm vereinte sich, von anderer Seite kommend, noch der Volksgedanke Ludwig Tiecks, wo der Ton nicht so sehr auf der Gemeinsamkeit des Lebens als auf der gemeinsamen Schöpfung lag: den Büchern und Liedern des Volkes, in denen nun die Romantik eine gemeinsame Realität, eine Mythologie zu finden meinte, zu der sich die Gemeinsamkeit des Lebens dichterisch gestaltet.

Die romantische Volksidee trat an die Stelle klassischer Menschheit. In

Digitized by Google

Schillers Kritik von Bürgers Gedichten setzten sich diese beiden Gemeinschaftsformen auseinander. Ein Volksdichter, heißt es da, wollte Bürger sein. Aber der Dichter sei nicht Volk, denn dies ist zeitlich, sondern er läutere seine Individualität zur reinsten, wesenhaftesten Menschheit und ziehe als ihr Repräsentant und ihre Stimme das Volk zu sich empor. Im „Tell" ist denn auch das Volk wie Menschheit dargestellt. Aber Novalis sagte, daß der Mensch zum Volke werden solle und echte Popularität sein höchstes Ziel sei. Dort also das allgemeine Wesen, eingeschlossen in die einzelne Form. Hier aber das gemeinsame Blut und Leben, die gemeinsame Geschichte, Not und Freude und die Gemeinsamkeit des höchsten Besitzes: der Götter, Genien, Lieder. Wenn der klassische Goethe im Volkston sang oder einem Volksliede nachsang, so wußte er doch immer die Grenzen seiner dichterischen Persönlichkeit durchaus zu wahren. Er umfaßte gleichsam das Volk und gab ihm in dem Raume seiner eigenen Form die Grenze, das Maß, die Läuterung. Brentano aber verströmte sich unendlich in die Gemeinsamkeit des Volkes, aus der die Lieder wie Blumen wachsen und so auch seine. Eichendorff hat ihn einmal selbst mit einem Volkslied verglichen, und gegen „die Lust der heutigen Menschen, sich ihrer selbst zu bemächtigen und sich zu befreien", lehnte sich Brentano auf: denn nur der ist Sklave, der sich selbst besitzt. In der Person ist, wie er sagte, höchste Tyrannei.

Es war für die Romantik selbstverständlich, daß solches Ideal der Volksgemeinschaft mit dem des Vaterlandes und der Nation zusammenschmolz. So wie der unendliche Mensch nur in der Fülle unendlicher Individualitäten lebt, so auch die unendliche Menschheit nur in der Fülle der Nationen. Die schöpferische Kraft des Menschentums kann sich an einem kosmopolitischen Urbild nicht erschöpfen. Sie kann und will sich nur in immer anderen, einzigartigen, unwiederholbaren Charakteren offenbaren. Erschütternd aber ist es doch, wie es auch Hölderlin geschah, dem Sucher Griechenlands, daß er gerade durch das Erlebnis griechischer Gemeinsamkeit dazu geleitet wurde, vaterländische Gesänge zu fordern und anzustimmen. Und hier, wo seine Sehnsucht erlosch und er entzündet wurde von der Gegenwart der deutschen Länder, Städte, Flüsse, kam ein wahrhaft Klassisches in seine Dichtung: eine Gegenwärtigkeit, eine Hingabe an den Gegenstand, wie man es nur noch bei den griechischen Dichtern findet, wenn sie Griechenland sangen. Niemals ist deutsche Natur plastischer geworden in Sprache und niemals durchdrungener von der Liebe. Hier steht Hölderlin allein in seiner Zeit. Denn der Romantik erstarb auch angesichts des vaterländischen Bodens die Sehnsucht nicht, und sie suchte auch das Vaterland in der Vergangenheit der Zeit und den Ruinen. Es wurde für das politische Schicksal Deutschlands entscheidend wie für die Dichtung, daß die Romantik ein neues und ganz spezifisch romantisches Erlebnis dessen hatte, was Vaterland ist. Es

Digitized by Google

war für Hölderlin noch der Raum, der Boden. Für die Romantik war es: die Geschichte. Mit seltener Klarheit ist der alte und der neue Vaterlandsgedanke einmal in Schlegels „Concordia" von Haller ausgesprochen worden. Unsere Zeit, so heißt es hier, hält das Volk für die Zahl aller im Raume nebeneinander lebenden Menschen und gibt ihm, das sie zählen, messen und wägen kann, ein ihm würdiges Vaterland, das sie ebenfalls ausmessen und mit Zahlen beherrschen kann: den Raum. Aber das wahre Volk ist nicht das räumliche Volk, sondern das Volk in der Zeit, das historische, und sein Vaterland ist die Geschichte. Hier gibt es nicht Ausdehnung wie im Raume und also Kampf, sondern nur Dauer.

In diesem historischen Vaterlandserlebnis liegt die Quelle jener Dichtungen, welche sich vaterländisch glaubten, wenn sie die Sagen und Gestalten der Vergangenheit, die Ritter und Kaiser besangen und ersehnten. In ihm liegt die Quelle jener Wissenschaft, welche die Denkmäler der Sprache und Dichtung und jedes Zeugnis der Vergangenheit mit Liebe sammelte und herstellte. In seiner Geschichte baute man das zerschlagene Vaterland wieder auf und nicht auf seinem Boden.

Aber man würde die Romantik falsch verstehen, wenn man sie eingeschlossen wähnte in die Grenzen der Nation. Das Weltgefühl fehlte ihr wahrlich nicht. Nur war auch dieses: Zeit = nicht Raumgefühl. Wenn Goethe etwa an eine Weltliteratur dachte, die über alle nationalen Besonderheiten hinweg die eine Sprache der einen Menschheit sein kann, so hatte Weltliteratur für die Romantik einen anderen Sinn. Die Romantiker waren die geborenen Übersetzer, weil sie das Gefühl für das zeitliche, eigentümliche Leben aller Dichtung hatten und die Sehnsucht dazu, den unendlichen Geist, der zusammen in allen Sprachen erst und allen Zeiten sich ausdrückt, zu umfassen und die eigene Einsamkeit und Begrenzung in ihn zu erlösen. Wenn Schiller übersetzte, so übersetzte er in seinen eigenen klassischen Stil und machte damit Ferne und Vergangenheit zu seiner Gegenwart. A. W. Schlegel aber übersetzte mit dem ganzen Zeitgefühl und Weltgefühl der Romantik, das sich in seiner Begabung sammelte.

So überhaupt versenkte sich die Romantik in alle Geschichte, um des unendlichen und einen Lebens teilhaft zu werden und ihre Einsamkeit in diesen gemeinsamen Strom des Lebens zu erlösen. Wenn sie das Vaterland in seiner Geschichte sah, so war überhaupt die Geschichte ihr Vaterland.

Aber auch hier und auch, wenn sie in die Weltgeschichte sich verschmolz, stieß sie auf Grenzen des gemeinsamen Lebens. Solange sie der Zeit hingegeben war, fühlte sie Sonderung, Teilung. Es waren die ewigen, wenn auch ewig sich verschiebenden Grenzen von Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft, von ewigem Tod und Leben. Sie strömte in dem Strome der Geschichte und sehnte

Digitized by Google

sich nach einem Meer, in das er mündet. Sie fühlte die Zeit nur als Weg, der endlich doch aus ihr herausführen muß, damit die wahre Einheit und Unendlichkeit des Geistes sei. Die Geschichte war ihr nicht die Erlösung, sondern nur der Weg der Erlösung.

Der romantische Mensch mußte aus der Zeit heraustreten wie aus der Form seines Selbst, um in die Gemeinsamkeit des unendlichen Lebens einzugehen. Dies ist die „Ekstasis" der Romantik. Für den klassischen Menschen war der ekstatische Zustand seine Aufhebung, sein Tod. Denn er lebte nur in der Geschlossenheit seiner Person. Auch er wollte die Entäußerung. Aber die klassische Entäußerung war der Weg des zeitlichen Menschen zu zeitlosem Menschentum, das sich in der geschlossenen Gestalt verwirklicht. Die klassische Entäußerung war ein Weg nach innen, nämlich in die Form. Es ist sehr charakteristisch, wie Schiller einmal von der Ekstase spricht: „Der Mensch ist in diesem Zustande nichts als ein erfüllter Moment der Zeit — oder vielmehr er ist nicht, denn seine Persönlichkeit ist solange aufgehoben, als ihn die Empfindung beherrscht und die Zeit mit sich fortreißt. Die Sprache hat für diesen Zustand der Selbstlosigkeit den sehr treffenden Ausdruck: außer sich sein, das heißt: außer seinem Ich sein. Von diesem Zustande zur Besonnenheit zurückkehren, nennt man ebenso richtig: in sich gehen, das heißt: in sein Ich zurückkehren, seine Person wieder herstellen."

Aber die Romantik wollte nicht die Person herstellen, sondern aus ihr heraustreten. Dies nannte sie Ekstase. Der romantische Weg nach innen war in Wahrheit eine unendliche Entäußerung, ein Weg nach außen, nämlich aus der Form heraus. Diese Erlösung aus der Form konnte nach zwei Richtungen geschehen. Die Romantik teilte sich hiernach. Hölderlins Empedokles geht den Weg der dionysischen Erlösung. Er steigt nicht aufwärts über das Leben hinaus, sondern abwärts in das eine, unendliche Leben der Natur zurück. Ihm geht die Schuld seines zu selig in sich selbst geschlossenen Menschentums auf, als es ihn einsam macht, und wie die romantische Mythologie den griechischen Gott, den klassische Kunst aus der Natur herausgehoben und selig in sich selbst geschlossen hatte, wieder in sie zurückversenkte, so versenkt sich Empedokles in die Natur zurück und in das zweite Element des einen, ungeteilten Lebens: die Geschichte. Er macht sich, wie man schon sah, zum Opfer der Geschichte. Damit sich das Leben der Welt in der Vollendung seiner Form nicht erschöpfe, öffnet er sich und geht den Weg des Todes.

Von den romantischen Menschen damals nun hatte — außer Novalis in Augenblicken — nur noch ein einziger die Liebeskraft, sich, ohne sterben zu müssen, diesem Allerlebnis zu öffnen, und das war Karoline. Freilich: der Tod mußte auch ihr erst begegnen. Es war der Tod ihres Kindes Auguste, der ihr das Erlebnis einer höheren Gemeinsamkeit als der des Lebens gab. „Wenn die

Digitized by Google

Wolken des eignen Jammers mir auch das Haupt eine Weile umhüllen, es befreit sich bald wieder und wird vom reinen Blau des Himmels über mir beschienen, der mein Kind einschließt wie mich. Die Allgegenwart, das ist die Gottheit — und meinst du nicht, daß wir einmal allgegenwärtig werden müssen, alle, einer in dem andern, ohne deswegen eins zu sein? Denn eins dürfen wir nicht werden, weißt du wohl, dann würde das Streben, sich zu eins zu machen, ja aufhören." Als aber zum Tode auch die Liebe trat und sie wirklich eins mit Schelling machte, da wuchs sie immer mehr in jene Seele des Alls hinein, die Schelling lehrte. Sie wurde fähig, seine Philosophie zu erleben und zu leben. Sie glaubte „an den Himmel in Spinozas Seele, dessen eines und alles gewiß das alte Urgefühl ist, das sich nun auch in Schelling wieder zum Lichte drängt". Sie wurde wirklich, wie es Friedrich Schlegel ihr bezeugte, eine Frau, welche „den Sinn für das Unendliche" hatte, und weil sie eine Frau war, hatte sie diesen Sinn nicht als eine Wissenschaft, sondern als ein Gefühl und ein Erlebnis. Es war mit ihrer Liebe eins. Sie war im gewöhnlichen Sinne des Wortes ganz unsozial. Aber dies war ihr Gemeinschaftssinn. Sie war auch nur in diesem Sinne religiös.

Aber einen anderen Weg aus seiner Form heraus ging der christliche Mensch, und auf diesem Wege sprang die Quelle der romantischen Mystik, so wie Mystik immer aus dem Erlebnis der inneren Einsamkeit entstanden ist. Mystik ist die Versenkung der einsamen Seele in die gemeinsame, der endlichen in die unendliche. Die Mystik Friedrich Schlegels war das ganz notwendige Ergebnis der ganzen Romantik und ihr Ende. Die Klassik kannte diesen Zwiespalt von Einsamkeit und Gemeinsamkeit, von Endlichkeit und Unendlichkeit nicht und war darum nicht mystisch. Denn der klassische Mensch war in sich abgeschlossen und doch allgemein gültig, allein und doch all—ein, denn er schloß den Kosmos in sich. Er bedurfte der Erlösung nicht, weil seine Endlichkeit Vollendung war. Der spätere Friedrich Schlegel aber, den man immer als einen Abtrünnigen von seinem Anfang hinstellt, tat gar nichts anderes, als daß er den Weg, den die Romantik und er selbst von Anfang an gegangen war, ihr mystisch deutete. Die Seele der Romantik war die Sehnsucht ohne Ziel und Grenze und Gegenstand. Jetzt deutete Friedrich Schlegel diese: sie ist die Sehnsucht der einsamen Seele zu der unendlichen Gemeinsamkeit in Gott. Die Sehnsucht der Romantik war von Anfang an gleich der Erinnerung, rückwärts gewendet und darum schon unendlich. Jetzt deutete Friedrich Schlegel ihr dieses: Die Sehnsucht zu Gott ist die Erinnerung an ihn und Rückkehr zu ihm, denn er ist der Anfang wie das Ende. Die Seele ist von seiner Einheit und Unendlichkeit abgefallen in die Vereinzelung und die geschlossene Form. Die Zeit, die Geschichte ist die Bahn in diese Einheit und Unendlichkeit zurück. So wurde

Digitized by Google

Gott die blaue Blume der Romantik endlich. Was sich verwandelte, war nur das Wort, der Name.

Auch der Erlösungsweg, den nun die Mystik wies, war der Weg der Romantik von Anfang an. Die romantische Liebe war immer der Sehnsucht gleich gewesen, die geschlossene Form zu zersprengen und sich der unendlichen Einheit zu vermählen. Die Mystik deutete diese Liebe nun als die Erinnerung an die uranfängliche Einheit Gottes und die Sehnsucht in sie zurück. Plato erstand in mystisch-christlicher Gestalt, wie er schon einmal im Sturm und Drang, so etwa in des jungen Schillers „Geheimnis der Reminiszenz" erstanden war. Die Dramen von Zacharias Werner haben alle dieses Motiv: Auf dem Wege der Liebe kommen seine Menschen zu dem mystischen Erlebnis der göttlichen Einheit und versenken sich in sie. Die Brautnacht wird zum göttlichen Mysterium. Die Vereinigung bringt Gott hervor.

Von Anfang an wurde die Liebe von der Romantik dem Gesetz entgegengestellt, denn sie ist unendlich, dieses aber zeitlos ruhend. Die Mystik Friedrich Schlegels verwarf nun das Gesetz um der göttlichen Liebe willen. Denn es fesselt die Seele auf ihrem Wege der unendlichen Verwandlung zu Gott. Er verwarf aus gleichem Grunde die Annahme eines Dinges, eines Gegenstandes, einer beharrenden Substanz. Denn beides, Gesetz und Ding, ist zeitlos. Aber der Weg zu Gott ist die Zeit. Die Kunst, von der Romantik immer als Sinnbild der Unendlichkeit gedacht und nicht als Schönheit der Gestalt und Form, sondern als innere Schönheit und Bedeutung, wird nun von Schlegel als die gestaltete Erinnerung an Gott und sprachgewordene Sehnsucht zu ihm hin und die Begeisterung für ihn, durch ihn, erkannt. Musik, die Lieblingskunst der Romantik von jeher, bleibt sie auch jetzt als die gemeinsamste Sprache des Geistes.

Die Vergeistigung und Verklärung der Natur, so eigentümlich der Romantik, heißt jetzt Erlösung der Natur aus ihrem Abfall. So mündet die Romantik wie von selbst in diese Mystik ein. Die Grundbegriffe der Romantik: Zeit und Ewigkeit als Weg und Ziel waren eben die Grundbegriffe der Mystik auch. Von der mystischen und romantischen Idee der wahren Unendlichkeit, der wirklich unendlichen Zeit war schon die Rede. Es ist die Zeit, in der die Vergangenheit nicht tot und die Zukunft nicht ungeboren ist, sondern eine unendliche Gegenwart, ein dauerndes Leben herrscht, in der es nicht Erinnerung und Sehnsucht gibt und keinen Tod. Dies ist das Ziel der Geschichte, von dem der späte Friedrich Schlegel immer spricht. Aber auch dieser Inbegriff mystischer Zeitvorstellung war keineswegs erst der ermüdeten Romantik eigen. Er war wirklich von Anfang an der eigentlich romantische Grundbegriff. Novalis schon stellte im „Heinrich von Ofterdingen" den Weg des romantischen Geistes durch die

Digitized by Google

Zeit zu solcher Ewigkeit hin dar. Der Weg und der Roman endet mit der „Vermählung der Jahreszeiten".

Tief in Gedanken stand der neue Monarch. Er gedachte
Jetzt des nächtlichen Traums, und der Erzählungen auch,
Als von der himmlischen Blume zuerst er gehört und, getroffen
Still von der Weissagung, mächtige Liebe gefühlt.
Noch dünkt ihn, er höre die tief eindringende Stimme,
Eben verließe der Gast erst den geselligen Kreis,
Flüchtige Schimmer des Mondes erhellten die klappernden Fenster,
Und in des Jünglings Brust tobte verzehrende Glut.
„Edda," sagte der König, „was ist des liebenden Herzens
Innigster Wunsch? was ist ihm der unsäglichste Schmerz?
Sag' es, wir wollen ihm helfen, die Macht ist unser, und herrlich
Werde die Zeit, nun du wieder den Himmel beglückst." —
„Wären die Zeiten nicht so ungesellig, verbände
Zukunft mit Gegenwart und mit Vergangenheit sich,
Schlösse Frühling sich an Herbst, und Sommer an Winter,
Wäre zu spielendem Ernst Jugend mit Alter gepaart:
Dann, mein süßer Gemahl, versiegte die Quelle der Schmerzen,
Aller Empfindungen Wunsch wäre dem Herzen gewährt."
Also die Königin; freudig umschlang sie der schöne Geliebte:
„Ausgesprochen fürwahr hast du ein himmlisches Wort,
Was schon längst auf den Lippen der tiefer Fühlenden schwebte,
Aber den deinigen erst rein und gedeihlich entklang.
Führe man schnell den Wagen herbei, wir holen sie selber,
Erstlich die Zeiten des Jahrs, dann auch des Menschengeschlechts." —

Sie fahren zur Sonne und holen zuerst den Tag, dann zur Nacht, dann nach Norden, um den Winter, alsdann nach Süden, um den Sommer zu finden, von Osten bringen sie den Frühling, von Westen den Herbst. Dann eilen sie zur Jugend, dann zum Alter, zur Vergangenheit wie zur Zukunft. Solche Umwandlung der Zeit in Unendlichkeit ist auch der Grundgedanke in dem malerischen Hauptwerk der Romantik: in Ph. O. Runges „Tageszeiten".

Es lag in dem Unendlichkeitserlebnis selbst begründet, daß es der Romantik die Sehnsucht nach einer religiösen Gemeinsamkeit eingab, welche letzten Endes allein imstande war, schon in der Zeit den einen und unendlichen Geist hervorzubringen. Schleiermacher zeigte in seinen Reden, wie das religiöse Erlebnis der Unendlichkeit notwendigerweise zu religiöser Gemeinschaft führe, und Novalis pries in seiner „Christenheit oder Europa" jene „echtkatholischen" Zeiten, wo eine gemeinsame Liebe zu Gott das Band der menschlichen Gesellschaft war, an dessen Stelle Luther dann die „heilige Allgemeingültigkeit der

Digitized by Google

Bibel" setzte, die wahre Religionsgemeinschaft damit zerstörend, weil diese die gemeinsame Liebe ist. Die Gesellschaft Jesu wurde von Novalis zum ewigen Muster aller Gesellschaften aufgestellt, die „eine organische Sehnsucht nach unendlicher Verbreitung und ewiger Dauer" fühlen, und die geheimen Gesellschaften und Orden, welche mit der Gemeinsamkeit ihres Lebens an die unendliche Gemeinsamkeit in Gott erinnern, traten in der romantischen Dichtung, bei Zacharias Werner etwa, an die Stelle jener klassischen Gemeinschaftsformen, in denen die Gestalten der klassischen Dichtung gleich Säulen eines antiken Tempels standen. Diese Orden, in denen das Geheimnis der unendlichen Gemeinsamkeit bewahrt wurde, traten auch jenem Orden der freien Maurer gegenüber, dem auch Goethe angehörte und Lieder dichtete. Denn dieser bewahrte den Gedanken der allgemeinen, zeitlosen, kosmischen Menschheit. Der Maurer von Weimar baute an einem Tempel, der den ganzen Raum umschließt, Zacharias Werner an einem Dome der unendlichen Zeit.

Friedrich Schlegel aber sah den Bau schon errichtet in der katholischen, der gemeinsamen Kirche, und trat in sie ein. Es war nicht Umkehr, sondern Ziel seines Weges. Denn von Anfang an hatte ihn und die Romantik die Sehnsucht nach Erlösung aus der Einsamkeit des abgeschlossenen Selbst getrieben. Der romantische Mensch konnte nicht selig in sich selber sein, weil die Unendlichkeit, die seine Sehnsucht war, niemals in Form zu schließen war. Daher die romantische Öffnung aller Form von Anfang an, die neue Liebe und das neue Chaos, und alles, was den Zwischenraum vernichtet und Geist dem Geiste verbindet. So fand denn Friedrich Schlegel endlich in der Kirche diese geistige Gemeinschaft vorgebildet, die nichts als Sinnbild jener Einheit ist, von der die Seele abfiel, um auf dem Wege der Zeit in sie zurückzukehren.

Man pflegt den romantischen Katholizismus, in den so viele endeten, einen ästhetischen zu nennen. Aber das Wort besagt gar nichts, wenn man ihn etwa mit dem ästhetischen Staate der Klassik vergleicht. Es war nicht die Schönheit der Form, welche die Romantik in die gemeinsame Kirche zog, sondern ihre unendliche Bedeutung, ihre geistige Schönheit. Sie sah nicht Bild, sondern Sinnbild. Es war die Auflösung der geschlossenen Persönlichkeitsform in die Gemeinschaft Gottes. So wenig das romantische Gedicht „ästhetisch" war, so wenig war es diese kirchliche Gemeinsamkeit. In der Tat: wie ein klassisches und ein romantisches Gedicht verhält sich der ästhetische Staat der Klassik zu der romantischen Kirche. Dort Einheit, die sich in der Vielheit der geschlossenen und freien Teile offenbart, hier die Persönlichkeit als Abfall und als Schuld verstanden und aufgelöst in die unteilbare Gemeinsamkeit. Dort das allgemeine Gesetz in die Erscheinung eingeschlossen und in ihr verwirklicht, hier aber der gemeinsame Gott im Sinnbild der Gemeinschaft nur erinnert und ersehnt. Denn diese

Digitized by Google

letzte Einkehr in die Kirche war keineswegs ein Ende der romantischen Sehnsucht und Erinnerung, so wenig wie die Kirche selbst, auch darin vom ästhetischen Staate unterschieden, ein Zustand der Vollendung war. Sie ist, wie Adam Müller einmal sagte, nur unendlich fest, „insofern sie unendlich offen, in unendlicher Bewegung und Erweiterung erscheint". Er gab sogar dem Protestantismus dieses Recht und diesen Sinn: daß er „ein Eröffnen der bisher geschlossenen Kirche" war. „Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren," sagte F. Schlegel einmal, „ist der elastische Punkt der progressiven Bildung." Wie die romantische Dichtung also eine „progressive Universalpoesie" war, so diese Kirche ein progressives Gottesreich. Die Romantik kam in dieser Kirche nicht zur Ruhe, womit sie aufgehört hätte, Romantik zu sein, sondern die Kirche gerade hielt ihre Sehnsucht und Erinnerung beständig wach, indem sie ihr das Bild der Gottheit immer gegenwärtig vor die Seele hielt. Die romantische Sehnsucht konnte nicht enden, solange es noch die Form im Raume und den Gang der vergehenden Zeit gab. Die letzte Entsagung war noch nicht geschehen.

In den Gedanken der Entsagung endete die Romantik wie die Klassik auch. Aber die Klassik entsagte der unendlichen Sehnsucht, um Form und Schönheit zu werden, die Romantik aller Form und Gestalt, um unendlich und heilig zu werden. In den Dramen von Werner, Arnim und Brentano ist dieser romantische Gedanke der Entsagung das Motiv. Ihr Gipfel ist: dem Leben zu entsagen, ist der Tod. Die letzte Konsequenz der Romantik mußte die Sehnsucht nach dem Tode sein.

Auch der junge Goethe hatte solche Sehnsucht gekannt. Er hätte niemals ohne sie seinem Prometheus jenes dionysische Bekenntnis zum Tode geben können, welches diesen zum Augenblicke macht, „der alles erfüllt, alles was wir gesehnt, geträumt, gehofft, gefürchtet ..."

Wenn aus dem innerst tiefsten Grunde
Du ganz erschüttert alles fühlst,
Was Freud' und Schmerzen jemals dir ergossen,
Im Sturm dein Herz erschwillt,
In Tränen sich erleichtern will,
Und seine Glut vermehrt,
Und alles klingt an dir und bebt und zittert,
Und all die Sinne dir vergehn,
Und du dir zu vergehen scheinst
Und sinkst,
Und alles um dich her versinkt in Nacht,
Und du, in immer eigenstem Gefühl,
Umfassest eine Welt.
Dann stirbt der Mensch.

Digitized by Google

Aber mit romantischer Entsagung hat dieses nichts zu tun. Diese Hymne kommt aus der Sehnsucht des Sturms und Drangs, die Unendlichkeit der Zeit in einen einzigen Augenblick zusammenzudrängen und auszuschöpfen. Sie ist zutiefst eine Hymne nicht auf den Tod, sondern auf das Leben, das sich im Augenblicke des Todes erst zu einer letzten Kraft und Größe und Einheit sammelt, um dann auszuruhen und von neuem wieder aufzuleben. Denn es ist unendlich.

Wenn alles — Begier und Freud' und Schmerz —
In stürmendem Genuß sich aufgelöst,
Dann sich erquickt, in Wonne schläft —
Dann lebst du auf, aufs jüngste wieder auf,
Von neuem zu fürchten, zu hoffen, zu begehren!

Der klassische Goethe aber wußte eine andere Ewigkeit und Dauer des Lebens. Er wußte, daß der Mensch seinen Augenblick, sich selbst verewigen kann, wenn er die ewige Form des Menschen, die niemals sterben kann, in sich verwirklicht. Das Urbild dauert ohne Zeit und ist darum über den Tod erhaben, welcher nur die Zeit ergreifen kann. Darum empörte sich auch Goethe gegen den romantischen Kultus des Todes, wie man sah. Denn dieses heißt schon, sich der Zeit und damit auch dem Tode zu ergeben. Der Mensch aber sei nicht den vergänglichen, sondern den bleibenden Dingen zugewendet. Dann dauert er. So konnte denn Goethes Wahlspruch lauten: „Gedenke zu leben", und bei den Exequien Mignons singt der Chor: Schaut mit den Augen des Geistes hinan! In euch lebe die bildende Kraft. Kehret ins Leben zurück. Enflieht der Nacht. Tag und Lust und Dauer ist das Los der Lebendigen. Und die Jünglinge singen: Schreitet, schreitet ins Leben zurück! Nehmet den heiligen Ernst mit hinaus! Denn der Ernst, der heilige, macht allein das Leben zur Ewigkeit. Ein größerer Gegensatz als der, den die Hymnen des Novalis an die Nacht und an den Tod zu diesem Hymnus Goethes auf das Leben angesichts des Todes bilden, ist einfach nicht zu denken. Der späte Goethe aber glaubte noch in einem wörtlicheren Sinne nicht an den Tod. Denn er glaubte an die Pflicht der Natur, dem Menschengeist, der rastlos tätig war, einen neuen Raum zu weiterer Wirksamkeit anzuweisen, so wie Goethe ihn am Ende seinem Faust anwies. Den Gott konnte denn Goethe auch nur in der griechischen Gestalt des zeitlos Lebenden denken. Die Anbetung eines sterbenden und toten Gottes war ihm verhaßt. Er ließ in der christlichen Kunst nur den auferstandenen Christus gelten.

Dem Geiste Schillers stand als einem tragischen Dichter der Gedanke des Todes näher. Aber die ganze Intention seiner Tragödie war gar nichts anderes als der klassische Sieg über den Tod. Denn auch Schillers Gedanke und Erlebnis war, daß der Tod nur über den zeitlichen Menschen Herr ist. Er ist der In-

Digitized by Google

begriff des von außen kommenden Schicksals, das der erhabene Mensch besiegt, weil er der Zeit nicht angehört. Der Tod also ist auch hier der Feind, der zu überwinden ist, damit der ewige Mensch sei und dauere. Auch Schiller entfloh dem flüchtigen Leben wie der romantische Mensch. Aber er floh nicht wie dieser in das Reich des Todes, sondern in das des zeitlosen Ideals, der Schönheit und Erhabenheit, wo der Mensch dem Tode nicht mehr unterworfen ist. An ihn selbst trat der Tod von außen als ein Schicksal heran, das keinen Sinn und kein Gesetz besitzt. Aber es konnte nur den Leib vernichten. Der Geist blieb Herr und Meister. Und Goethe! steht er nicht wirklich als der Herr des Todes da, der dann erst starb, als er sich ganz als Mensch vollendet hatte und auch das Werk, über das hinaus nichts zu denken war, den Faust, ganz abgeschlossen hatte. Hier war der Tod ja wirklich nur das Siegel der Vollendung.

So siegt die klassische Dauer über den Tod. Die Menschen dieser Dichtung sterben nicht von innen her, und wenn sie aus Freiheit sterben, so tun sie es, um das ewige Gesetz in sich zu retten und zu versöhnen und so des Todes Herr zu werden. Der romantische Mensch aber lebte nicht als ein zeitloser in der Zeit. Sondern er lebte die Zeit, die ewig sterbende, und ging ihre Bahn der Schmerzen. Die Flamme des Lebens war in ihm eine verzehrende, und die schöpferische Kraft gerade zerstörte ihn. So ging es Kleist und Hölderlin, und so wird das Leben Berglingers geschildert. Diese Menschen sterben von Anbeginn ihres Daseins, ob sie nun diesem innersten Schicksal noch bis zur letzten Ergebung zu entfliehen trachten, wie etwa Kleist, oder mit stiller Sehnsucht und Erwartung diesen Weg zu ihrem Ziele wandern wie Novalis. Tödliche Krankheit, die Sucht zu schwinden, hat hier gleichsam nur noch einen symbolischen Sinn. Wenn Goethe das Romantische mit dem Kranken gleichsetzte, so hat dies jenseits seiner klassischen Bewertung tiefe Wahrheit. Denn es war der Sinn des romantischen Lebens, daß es sich von innen her verzehrte und ein Sterben war, ein Weg zum Tode. „Leben," sagt Novalis einmal, „ist der Anfang des Todes. Das Leben ist um des Todes willen."

Dies war nicht immer auch Sehnsucht nach dem Tode, keineswegs. Aber wo sie nicht war, da kam denn doch wie für Kleist der Augenblick, wo er die innere Notwendigkeit des Todes begriff und ehrte. Denn es waren nicht die materiellen Sorgen, Enttäuschungen der Ruhmbegier und der Schöpfungskraft und Schmerzen um das Vaterland, die ihn zum Tode bewegten, es sei denn in diesem Sinne, daß all dieses dazu beitrug, ihm das Wesen des Lebens überhaupt zum Bewußtsein zu bringen und ihm so unmöglich zu machen. Entscheidend war, daß er das Ziel, das ihm vor der Seele schwebte, aus dem Grunde des Lebens nicht in ihm erreichen konnte.

Andere aber hatten wirklich die Sehnsucht nach dem Tode und die „Todes-

Digitized by Google

luſt", „das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu", „ins All zurück die kürzeſte Bahn zu ergreifen". Davon ſang Hölderlin (Stimme des Volks). Er ſelbſt freilich wußte noch um das apolliniſche Maß, das ſolcher Sehnſucht eine Grenze ſetzt und ſie zu Hybris macht.

In der Sehnſucht nach dem Tode und der Todesluſt trafen ſich die dionyſiſchen und die chriſtlich-romantiſchen Geiſter der Zeit. Es iſt ſehr eigentümlich, wie jetzt in der griechiſchen Antike, welche doch für die Klaſſik als der Kultus des Lebens gegolten hatte, nun der Kultus des Todes gefunden wird. Der romantiſche Mythologe Friedrich Kreuzer ſah nun den Zielpunkt des antiken Strebens in der Ergründung des Todes und fand die Einheit des Todes mit dem dionyſiſchen Waldgott Silen. Aber dieſer dionyſiſche Kultus des Todes war doch, wie ſchon bei Gelegenheit des jungen Goethe zu ſagen war, in Wahrheit ein Kultus des Lebens, des unendlichen nämlich, das ſich durch den Tod verjüngt. So iſt es auch in Hölderlins „Empedokles".

In dem Willen zur Unendlichkeit traf ſich der dionyſiſche Geiſt mit dem Geiſte der Romantik. Aber die Romantik dachte an eine Unendlichkeit, die jenſeits des Lebens iſt und nicht des Todes zu unendlicher Verjüngung erſt bedarf, zu der jedoch der Tod die Pforte iſt. Hier löſt ſich denn das Geheimnis des Todes wie der Romantik. Die Romantik ging den Weg der Zeit und erlebte ihre Vergänglichkeit. „Alle Poeſie," ſagte Novalis einmal, „hat einen tragiſchen Zug. Alles Leben endet mit Alter und Tod." Aus dieſem Erlebnis der Zeit kam der Romantik die Sehnſucht nach Unendlichkeit. Sie ſuchte dieſe in der Erinnerung, der Liebe, der Kunſt und wo noch ſonſt und mündete doch immer in den Gedanken des Todes. Der Tod iſt das Ende der Zeit und alſo das Ende des romantiſchen Weges. Er iſt die Pforte in die Unendlichkeit und alſo der Anfang der romantiſchen Erfüllung. Er iſt der Augenblick des Überganges aus der Zeit in die Unendlichkeit und alſo der romantiſche Augenblick an ſich.

Manchmal aber und gerade an ſo entſcheidender Stelle wie im „Heinrich von Ofterdingen" ſteigt auch die Idee der Seelenwanderung in der Romantik auf. Es ſcheint ſogar, als ſollte ſie in dem Roman des Novalis die Löſung des Myſteriums bringen, und wirklich konnte ſie ja das Geheimnis löſen, in deſſen Dunkel die Romantik ganz verſenkt war. Der romantiſche Menſch erlebte die Geſchichte wie ein unteilbares Leben und wie die Geſchichte ſeines eigenen Selbſt. Die Rückkehr der Seele in die Zeit ſagte ihm: ſie iſt dein eigenes Leben, deine eigene Geſchichte. Daher dein wiſſendes Gefühl von ihr. Die Einheit deiner Seele iſt es, die durch die Verwandlung der Zeiten wandert. Du warſt in der Vergangenheit und wirſt in Zukunft ſein. Du biſt nicht Teil der Zeit, du biſt die Zeit und gehſt den Weg der Läuterung zum Ziele der Unendlichkeit. Der Tod iſt das Geheimnis der Geſtaltverwandlung, die bis zum Ziel der Wande-

Digitized by Google

rung dauert. Dann wird kein Tod mehr sein. Wie anders war doch Goethes letzte Vorstellung der Dauer über den Tod hinaus: nicht Wanderung und Verwandlung durch die Zeit, sondern Steigerung, Erhebung im Raume, ein neuer Boden der Tätigkeit für Faust.

Dem romantischen Menschen also ist der Tod nicht Feind und Schicksal, das von außen kommt, sondern er ist ihr Ziel, dem sie von innen her zuwandern, und ihr Freund, der sie erlöst, ihr Heiland. In den Hymnen des Novalis ist er denn auch mit Christus ganz zusammengeschmolzen. Das Christentum wurde von der Romantik als die Religion des Todes geglaubt, welche sein Geheimnis auflöst. Dies scheidet das Christentum von der Antike, welche den Tod nicht verstand, wie es die Romantik von der Klassik scheidet. Die Dramen Werners sind Mysterien, die in das Geheimnis des Todes einweihen, und wie in früheren Epochen der christlichen Dichtung es schon geschah, berauscht sich dieser Dichter an der Verwesung, weil sie die Blume der Unendlichkeit, die blaue Blume, nährt, und die dramatische Verwandlung seiner Gestalten ist diese, daß ihr Wille zum Leben sich in die Bereitschaft und Seligkeit des Todes bekehrt. Sie werden Märtyrer aus Todeslust. Sie wollen die schuldhafte Form des eigenen, geschlossenen Daseins zerbrechen. Denn Form ist nun zu Schuld geworden. Novalis spricht einmal von dem „Kunstsinn für den Tod", und wirklich ist der Sinn der romantischen Kunst dem Sinne des Todes gleich. Denn diese Kunst zerbrach die geschlossene Form und verwandelte alle Vielheit in Einheit und Dauer in Unendlichkeit, dem Tode gleich. So hatte denn jenes Gedicht in dem romantischen Musenalmanach (1802) ein tiefes Recht, das „Hellenik und Romantik" wie Leben und Tod vergleicht.

Eines aber gab es, was der Romantik schon in der Zeit das Vorgefühl des Todes geben konnte, und dieses war die Zeit der Nacht, der die Hymnen des Novalis galten. Wie Leben und Tod, so steht sich auch wie Tag und Nacht die Klassik und Romantik gegenüber, zusammen erst das Jahr der Seele erfüllend. Man weiß, wie Goethe das Licht der Sonne in einem wahren Sinn anbetete. Denn es macht das Auge sehend, dieses klassische Allorgan, und erhellt den Raum, dieses Königtum des klassischen Geistes, und gibt den Dingen Grenze, Vielheit, Klarheit, Gegenwärtigkeit. Auch Schiller plante eine Hymne auf das Licht. Die Hymnen des Novalis aber gelten der „heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht", der „schwärmerischen", „hocherhabenen", wie Hölderlin sie grüßte. Denn sie erfüllt die Sehnsucht der Romantik. Sie versenkt den Raum mit seinen begrenzten, vielen, getrennten Dingen und hebt in die erlöste und unendliche Zeit des inneren Gemütes. Sie öffnet die „unendlichen Augen in uns", die alle Tiefen durchschauen, und so nahen denn die unendlichen Fernen der Zeit, Erinnerung und Sehnsucht werden wach und wecken die Vergangen-

Digitized by Google

heit und Zukunft zu gegenwärtigen Gesichten. Das Geheimnis der Welt wird offenbar: die Liebe und der Tod ist eines, und ihr Ziel ist Einheit und Unendlichkeit. Wie aber der Schlaf nur der Schatten des Todes ist, so ist auch die irdische Nacht nur Schatten jener ewigen, auf die kein Tag mehr folgt. Es ist die Nacht, aus der alles kommt, die Heimat der Welt, die Mutter, in die der gütige Tod, auch Christus geheißen, und die Liebe, alles wieder zurückgeleitet aus dem erleuchteten Raum und dem Gefängnis der geschlossenen Form.

Auch der späte Goethe, als er nach seinem Wort aus der Erscheinung zurücktrat, wußte ein Reich, das jenseits der Dinge liegt: das Reich der Mütter. Aber auch hier und gerade hier auf seinem tiefsten Grunde wird noch einmal offenbar, was die Klassik von der Romantik trennte. Denn in diese Dichtung von den Müttern hat Goethe all seinen Schauder gebannt vor dem, was hinter der Erscheinung des Raumes ist. Die Romantik aber fühlte sich dort erst heimatlich geborgen. Wo sie das Reich der Liebe glaubte, da glaubte Goethe „Öd' und Einsamkeit". Die Nacht, die Mutter, war der Romantik die unendliche und ungeteilte Einheit. Die „Mütter" aber haben die Schemen und Bilder aller Kreaturen um sich, die, aus der Erscheinung im Raume losgebunden, zu ihnen zurückkehrten. Form und Vielheit auch hier, wenn auch nicht anschaubar. Denn das Reich der Mütter ist das Reich der zeitlosen Formen aller Dinge, die Mutter der Romantik aber die Unendlichkeit, in der es keine Form mehr gibt und keine Formen.

Digitized by Google

Der Gegenstand

Als man Goethe einmal gegenständlich nannte, erfreute ihn das Wort wie kein anderes. Denn es faßte sein ganzes Wesen deutend und erleuchtend zusammen. Sein Weg ging von innen nach außen bis zu jener Grenze, die der Gegenstand ihm setzte. An ihm erschöpfte sich seine Wissenschaft und Dichtung und wurde ganz vom Gegenstande gefüllt, so daß es zwischen diesem und der Form und dem Gedanken gar keinen Raum und Unterschied mehr gab. Der Gegenstand schloß alle Sehnsucht ab und entäußerte alle Erinnerung, so daß ihm Gegenstand und Gegenwart in eins zusammenfiel. Die leere Form, die schattenhafte Idee, die Erinnerung und die unendliche Sehnsucht: all dieses war es, dem Goethe den Gegenstand entgegenstellte. Auch vom lyrischen Gefühle wollte er, daß es sich mit Gegenständlichkeit erfülle und nicht „elegisch" bleibe, und hierin sah er den gewaltigen Vorzug der antiken Lyrik, und Pindars besonders, vor der elegischen Lyrik der Moderne.

Solchem Glauben an das Heil im Gegenstande lag aber noch ein tieferes Motiv zugrunde. Denn es war ein Glaube an die wirkliche Objektivität der gegenständlichen Welt: daß sie eine allgemeingültige Wahrheit und Wirklichkeit habe und so gleichsam die allgemeine Sprache der Menschen sei, die alle verstehen. Darum wollte er als ein Dichter, der zu dem ewigen Menschen spricht, in dieser Sprache sprechen, soweit es nur die Umsetzung des Gegenstandes in das Wort erlaubt. Der Gegenstand soll gleichsam sprechen und nicht der Dichter mehr. Denn der Gegenstand ist das allgemeine Wort. Die klassische Realität in Goethes Dichtung kommt aus diesem Glauben.

Von Schiller wird man solch Vertrauen in den Gegenstand von vornherein nicht erwarten. Er konnte in ihm nur die „Füllung der Zeit" sehen. Ewig zeitlos ist allein die Form. Der Gegenstand ist Widerstand. Aber Schillers Titanentum bedurfte solchen Widerstandes. Die Form verlor ihren Sinn, wenn sie sich nicht in der Überwindung des widerstrebenden Gegenstandes kämpfend und triumphierend zur Geltung brachte. So kam es, nachdem er aus der Versenkung in das philosophische Studium der Form zu ihrer Verwirklichung im klassischen Gedichte aufstieg, daß er die Kraft der Form an Gegenständen ver-

Digitized by Google

suchte, die sich nach seiner eigenen Erkenntnis der poetischen Behandlung widersetzten. Er wählte sie gerade darum, was er in der Zeit seines Sturms und Drangs niemals getan hätte. Jetzt wurde der Wallenstein, die Maria Stuart ein wahrhafter Kampf des formenden Geistes gegen den selbstgewählten Gegenstand. Er wählte Gegenstände ohne menschliches Interesse, bloß damit alle poetische Wirkung von der reinen Form ausgehe, Gegenstände von chaotischer Massigkeit und Grenzenlosigkeit, damit die Form ihre kosmische und begrenzende Kraft daran erproben konnte.

Er mußte es freilich oft mit Schmerz empfinden, wie sich seine beste Kraft schon im Kampfe gegen solchen Widerstand erschöpfte und die Spur des Kampfes ja doch nicht an der Form ganz zu vertilgen war. Goethe andererseits büßte seinen Glauben an die allgemeine Objektivität der gegenständlichen Welt mit manchem Mißgriff in der Wahl des Gegenstandes, der sich oft, was Goethes Intention gewiß nicht war, dem Eingang in die Form widersetzte und sie nicht ganz erfüllen konnte oder über sie hinausging. Wie dankbar war er dem Glücke, das ihn auf den Gegenstand seines liebsten Gedichtes „Hermann und Dorothea" geführt hatte, denn er empfand, daß es ihm nur wegen dieser glücklichen Wahl des Gegenstandes, dessen Eignung ihm erst während der Gestaltung aufging, so gut gelungen war. Solches Erlebnis sagte ihm denn, daß auch der Gegenstand nicht von dem Zufall der wählenden Individualität abhängen dürfe, sondern daß in ihm selbst schon der Wille zur Form liegen müsse, daß es also geeignete und ungeeignete Gegenstände gibt. Dies war nun einer von den Punkten, in denen Goethe und Schiller zusammentrafen, wenn auch von entgegengesetztem Ausgang. So suchten sie denn gemeinsam den Kreis der „ästhetischen Gegenstände" für die bildende Kunst wie für die Dichtung zu umgrenzen, zu schließen. Auch der Sturm und Drang hatte solches schon versucht und Klopstock besonders hatte die Frage nach der „Darstellbarkeit" des Gegenstandes aufgeworfen. Damals aber war entscheidend, daß der Gegenstand: Handlung, Leidenschaft, Bewegung in sich habe, und Darstellung nannte man den Ausdruck dieses Lebens in der Form. Das Maß und Ziel aber, an dem die Klassik nun die Wahl des Gegenstandes orientierte, war die klassische Form. Die Frage war nach den Gegenständen, die sich von selbst und ihrem eigenen Wesen nach dieser Form anbieten, und solchen, die ihr widerstreben. Goethe wurde nicht müde, dieses zu wiederholen: „Der Dichter sowie der bildende Künstler soll zuerst aufmerken, ob der Gegenstand, den er zu behandeln unternimmt, von der Art sei, daß sich ein mannigfaltiges, vollständiges, hinreichendes Werk daraus entwickeln könne. Wird dieses versäumt, so ist alles übrige Bestreben völlig vergebens: Silbenfuß und Reimwort, Pinselstrich und Meißelhieb sind umsonst verschwendet." Ein Kunstwerk, heißt es ein anderes Mal,

Digitized by Google

muß sich selbst aussprechen, in sich isoliert sein. Daher ist ein Gegenstand vorteilhaft, der in ganzem Umfang und in völliger Bedeutung vor den Sinn des Auges gebracht werden kann.

Die Geschlossenheit des Gegenstandes, um die es sich hier handelt, übte auch auf Schiller die Kraft der Anziehung aus. Man kann dies viel mehr noch als in seinen ausgeführten Dichtungen, wo meistens der titanische Formtrieb in der Wahl eines widerstrebenden Gegenstandes siegte, in der Fülle seiner Pläne und Fragmente sehen, wo sein Stofftrieb zur Entfaltung kam. Immer wieder begegnet hier der Hinweis auf die Geschlossenheit des Gegenstandes als günstigstes Moment: ein Orden etwa, der von aller Umwelt abgeschnitten ist, ein Schiff mit eigener Verfassung.

Zu solcher Geschlossenheit und Isolierung gehört auch, daß sich die eine Idee in der Fülle ihrer Teile ganz erschöpft und vollendet. Darum riet Goethe so häufig zu zyklischen Gegenständen: den Musen, den Aposteln, in deren Reihe sich die eine Menschheit ganz erschöpfend nach allen ihren Möglichkeiten zur Erscheinung bringt. Dazu gehört auch, daß der Gegenstand symbolisch sei und alle seiner Art schon in sich selber schließe.

Dies war die Forderung der Klassik an den Gegenstand. Sie forderte mit einem Wort: den schon geformten. So wie das Fundament ihrer Weltanschauung war, daß die chaotische Masse und Bewegung ein für allemal durch das kosmische Prinzip überwunden wurde, als der zeitlose Gott den Gott der Zeit besiegte, so auch wollte die klassische Kunst nicht jeden Augenblick von neuem den Kampf mit dem Chaos der Zeit beginnen, sondern Form aus Form, Gebilde aus Gebilde erzeugen, und so auch schon im Gegenstande zeitlos dauern.

Aber auch diese Bestimmung war noch zu weit, zu unbegrenzt. Wo fand man so geformte Gegenstände, die sich zu immer neuer Formung bieten? Die Klassik sah die Größe der griechischen Kunst aus dem Grunde der griechischen Mythologie erwachsen, welche ihr das schon gestaltete Objekt zu neuer Gestaltung reichte. Und nur in dieser klassischen Mythologie konnte sie letzten Endes den Kreis von klassischen Gegenständen auch für ihre eigene Dichtung finden. Der griechische Gott stand ihr dabei in jener Gestalt vor Augen, die er von der griechischen Raumkunst und der homerischen Dichtung empfangen hatte: ein zeitenthobener und formgewordener Gegenstand. Sie sah nicht mehr die unendliche Naturbedeutung in ihm, den dunklen, mystischen Sinn, sondern wie Winckelmann und Herder schon: die ewige Form des Menschentums. Er bedeutet, was er ist: vergöttlichter Mensch. Der höchste Gegenstand aber war für die klassische Dichtung immer der Mensch, weil er allein das ewige Maß aller Dinge in sich trägt und ist. So fand sie denn in der griechischen Mythologie

Digitized by Google

den Kreis ästhetischer Gegenstände: einen umgrenzten Reichtum von Symbolen, Urphänomenen der Menschheit, Gestalten, die in sich selber selig sind, weil sie den Kosmos in sich schließen. Von klassischen Menschen also, wie keine andere Mythologie sie bieten konnte, und sie empfahl diese Quelle auch der deutschen Kunst und Dichtung. Daß diese dadurch einen antiquarischen, historischen, zeitlichen Charakter bekommen könnte, weil ihr ja nicht mehr Gegenwart war, was es den Griechen war, fürchtete die deutsche Klassik keineswegs. Denn gerade die zeitlose Gegenwärtigkeit war es ja, die sie an diesen Mythen ehrte. Daß diese Götter nicht mehr lebendig waren, sondern nur noch dem Reiche der Kunst angehörten, das enthob sie gerade erst vollends der Zeit und machte sie des Lebens im Gesange fähig. Die eigene, nationale Mythologie bot solchen Vorteil nicht. Ihre Götter waren noch nicht von plastischer Kunst aus der unendlichen Natur herausgehoben und in sich selbst geschlossen und gestaltet worden. Sie hatten auch nicht das zeitlose Interesse allgemeiner Menschlichkeit, sondern hingen zu eng noch mit der Empfindung des nationalen Menschen zusammen. Denn die Klassik dachte bei ihrer Sehnsucht nach einer Mythologie nicht an Gemeinsamkeit, sondern an allgemeine Gültigkeit der Gegenstände.

Wenn aber die Romantik Sehnsucht nach dem Mythos hatte wie nach einer Heimat, so kam dies aus einem ganz anderen Gefühl.

Der romantische Idealismus hatte die gegenständliche Welt zerschlagen. Es gab keinen Gegenstand mehr, kein wirkliches Objekt. In uns ist alles. „Die Außenwelt," sagte Novalis einmal, „ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freilich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei und der Schattenkörper hinweggerückt ist." Der geheimnisvolle Weg der Romantik ging denn auch nach innen und Poesie wurde nun zur „Darstellung des Gemüts, der inneren Welt in ihrer Gesamtheit". Sie abstrahierte von aller Gegenständlichkeit. Abstraktion ist ein Lieblingswort von Novalis. Er dachte auch die Dichtung zur Mathematik zu machen. Die Tendenz des romantischen Gedichtes, Musik zu werden, kommt ebenfalls aus diesem Grunde. Es war keine Welt mehr auszusprechen, sondern nur eine Wissenschaft und eine innere Bewegung noch. „Warum," fragte Tieck einmal, „muß denn Inhalt der Inhalt eines Gedichtes sein?"

Aber dieser Weg der Romantik in das geheimnisvolle Dunkel der innerlichen Welt löste, wie man schon sah, das schmerzlichste Gefühl der Einsamkeit aus und die Sehnsucht, daß dieser Weg am Ende doch ins Freie gleichsam und nach außen führen möchte. Die tiefste Sehnsucht der Romantik war: nicht allgemeine Gültigkeit, jedoch Gemeinsamkeit. Gemeinsamer Glaube, gemeinsame Liebe zu gemeinsamen Dingen. Die Ungebundenheit, die Freiheit gerade war ihr

Digitized by Google

Leid, von dem sie sich erlösen wollte. So entstand ihre Sehnsucht nach einer gemeinsamen Mythologie.

Der Weg, auf dem zu einer solchen zu gelangen war, hatte schon der romantische Idealismus angegeben, als er aus sich und seiner reinen Geistigkeit heraus eine neue Natur gleichsam entließ. Schellings Naturphilosophie war diesen Weg gegangen und hatte in der Natur wohl keinen allgemeingültigen Gegenstand des Geistes, aber den gemeinsamen Weg, die gemeinsame Geschichte allen Geistes erfühlt, erkannt. Die Natur war zum sichtbar gewordenen Geiste erklärt. Es gab wieder etwas, eine Realität, die allem menschlichen Geiste gemeinsam ist, in der sich aller Geist erkennen und von Einsamkeit erlösen kann. Es gab eine gemeinsame Wirklichkeit, eine gemeinsame Geschichte, ein Leben: die Natur.

Damit war auch der romantischen Dichtung der Weg zu einer gemeinsamen Mythologie gewiesen. Die griechische Mythologie nämlich, so wie sie von der Klassik verstanden wurde, konnte der Romantik solchen Dienst nicht leisten. Die zeitlose, allgemeine Menschlichkeit ihrer Gestalten konnte nicht den Glauben und die Liebe der Romantik wecken. In der Geschlossenheit dieser Formen hätte sie nie ihr eigenes Erlebnis der Unendlichkeit zum Ausdruck bringen können.

Aber der klassischen Auffassung der griechischen Mythologie trat nun aus dem Grunde der neuen Naturerkenntnis eine ganz romantische entgegen. Sie war schon in den Jugendschriften Friedrich Schlegels angedeutet, wo er von der sinnbildlichen Geheimlehre der griechischen Mystik über das unbegreifliche Wesen der unendlichen Natur und eine alles erzeugende und erhaltende Urkraft sprach, wenn er auch hier noch eine solche Mystik erst nach Homer ansetzen zu dürfen glaubte. Die romantischen Mythologen, Kreuzer, Kanne, Görres, überzeugten ihn wie die ganze Romantik, daß der Schlüssel zur griechischen Mythologie nicht in der klassischen Kunst und Dichtung, sondern in den griechischen Mysterien zu finden sei. Ein neues Griechenland entstand im Geiste der Romantik, das keinen Zug mehr von dem Bilde Winckelmanns und Goethes trug; denn diese hatten ihr Bild von griechischer Plastik abgezogen. Die Romantik gewann es von der nächtlichen und inneren Seite her aus den Mysterien. Hier aber fand man denn, daß die griechischen Götter nicht vergöttlichte Menschen waren, sondern mystische Sinnbilder der unendlichen Natur, ihrer schöpferischen Kraft und Fruchtbarkeit und Liebe, weswegen man im Phallusdienste die eigentliche Seele ihres Kultus fand. Sie waren nicht geschlossene und in sich selber selige Gestalten, zu denen sie die Kunst erst machte, sondern die Vielheit, der Polytheismus war nur eine „auseinandergegangene Einheit". Der Ursprung war die Offenbarung des einen und unendlichen Gottes, der schaffenden Urkraft, die allen Mythologien gemeinsam ist. Die Götter aller Völker und Zeiten bedeuten doch alle nur den einen und unendlichen Gott. So schmolz hier alles,

Digitized by Google

was die Klassik zu einem Kosmos gegliedert und geklärt hatte, chaotisch und grenzenlos zusammen, und aus symbolischer Gültigkeit wurde mystische Bedeutung. Vollendung wurde zu Unendlichkeit, Klarheit zu Dunkel. Wenn Johann Heinrich Voß, der wichtigste Mythologe der deutschen Klassik und fanatischster Gegner der romantischen Mystik, dem Sonnengott Apollo seine Forschung widmete und Goethe den griechischen Hymnus auf den delischen Apollo übersetzte, so erforschte nun Kreuzer das Wesen und den Kultus des Dionysos, welcher der Stifter und Gott der Mysterien war, und ihm auch ertönen die Hymnen der romantischen Dichtung (Friedrich Schlegel, Novalis), wie es schon im Sturm und Drang geschehen war (Maler Müller). Denn in Dionysos verehrte die Romantik das Schöpfertum der unendlichen Natur, das keine Sonderung und Form und Grenze kennt und das Gesetz und Maß Apolls zerbricht. Er ist nicht der zeitlose, sondern der unendliche Gott, der Gott der unendlichen Zeit. Die Klassik blieb vor den Toren der Mysterien stehen, und ihr Weg ging auch hier nicht nach innen. Die Erscheinung sagte ihr alles, was ihr zu wissen nötig war. Den Schleier von dem Bilde zu Sais aufzuheben, das nannte Schiller maßlos und vermessen. Aber die Romantik wollte gar nichts anderes, als den Schleier der geheimnisvollen Göttin heben. Ihr Weg ging nach Eleusis und nach innen.

Aber die so verwandelte Auffassung der griechischen Götter machte sich auch außerhalb des romantischen Kreises und gerade hier besonders stark und dichterisch bemerkbar. Wenn Hölderlin den Göttern Griechenlands seine Hymnen sang, so sang er sie nicht an vergöttlichte Menschen, sondern an die unendlichen Kräfte der Natur, und nicht an die geschlossenen und in sich selber seligen Gestalten, sondern an die umschließenden, offenen und öffnenden Elemente: den Äther, den Ozean, die Erde, das Licht. So kehrten die Götter aus der zeitlosen Kunst in die unendliche Natur zurück. Es ist sehr merkwürdig, wie Schiller einmal in dem Siege des Zeus über Saturn den Sieg der zeitlosen Form über die Zeit verherrlichte, Hölderlin aber dem Gotte der Zeit, Saturn, sein Lied anstimmte, dem Gotte, der kein Gebot aussprach, doch aller Vater ist und den vor allen anderen der Sänger nennen soll. Ihm waren denn auch die Götter nicht allgemeine Symbole für die Kunst, sondern er glaubte an sie, wie er an die Natur glaubte, und er wünschte seinem Volke diesen Glauben, diese Liebe, damit daraus das Band der Gemeinsamkeit geschlungen werde. Denn das war der tiefste Sinn dieser neuen Mythologie, wenn solcher Name hier noch am Platze ist, daß sie Gemeinschaft wirkt, die Seelen öffnet. „O trinke Morgenlüfte, bis daß du offen bist." Den öffnenden Gott, den Gott der Liebe, nannte auch Hölderlin wie die Romantik: Dionysos.

Wie aber dieser Gott von Asien her nach Griechenland gezogen war und

Digitized by Google

dessen allzufest geschlossene Form geöffnet hatte, wenn auch mit dem Schlüssel der Mysterien, so ging nun die Romantik seinen Weg zurück von Griechenland nach Asien und zum Ursprung des unendlichen Gottes. Die Götter Indiens, Ägyptens, Griechenlands flossen in ihm zusammen. Es war ganz vergeblich, daß sich Goethe, Humboldt, Voß gegen solches Chaos stellten und die griechischen Gestalten aus ihm herausheben wollten. Auch Hölderlin überschritt die klassische Grenze, begrüßte den Dionysos als Bruder des Herakles und Bruder Christi und schweifte von Griechenland hinüber nach Asien wie aus Grenzen in das Offene, Unbegrenzte. Als er die Dramen des Sophokles übersetzte, wollte er die griechische Kunst dadurch lebendiger als gewöhnlich darstellen, daß er „das Orientalische, das sie verleugnet hat", mehr heraushob.

So aber ging überhaupt der Weg der Romantik von Griechenland nach Osten, dem Aufgang zu, wo man die Heimat des romantischen Geistes und die Heimat des Menschengeschlechtes fand. Mit den indischen Göttern glaubte Friedrich Schlegel wirklich die allgemeinsamen Götter aufzustellen, weil sie die Götter der menschlichen Heimat sind, und die romantischen Götter, weil sie auf die unendliche Einheit jenseits des Raumes deuten, zu der die sterbende Zeit der Weg der Erlösung ist. Hier hob die Romantik, wonach sie sich sehnte, den Schleier der Erscheinung und auch des ästhetischen Scheines, und es verstand sich von selbst, daß Goethe seinen Fluch über die indischen „Fratzen", „Ungeheuer", „Bestien" aussprach. Denn seine Götter mußten die plastische Gestalt des ewigen Menschen haben.

Nach Norden endlich wie nach Osten ging der Weg der Romantik auch und fand auch dort ihre Heimat und Gemeinsamkeit. Die Edda wurde zur Quelle der romantischen Dichtung. Denn die Götter des Nordens waren von plastischer Kunst noch nicht ergriffen worden, sondern hatten noch die elementarische Bedeutung der unendlichen Natur und verkörperten nicht den abgeschlossenen und vollendeten Kosmos, sondern der Kampf des Kosmos mit dem Chaos, der in der griechischen Mythologie am Anfang stand und mit dem Sieg des zeitlosen Gottes geschlossen hatte, wird hier als Ziel und Ende der Zeit verheißen, und erst wenn alles in ihm unterging, wird sich aus den Fluten das Land des ewigen Friedens heben und Baldur wiederkehren. Das germanische Naturgefühl und der prophetische Geist mußte die Romantik wie Geist von ihrem Geiste berühren. Die Klassik aber fühlte sich fremd in dieser Heimat und wollte Bürger in Griechenland bleiben.

Warum aber wollte die Romantik alle Mythologien erwecken, die toten Götter alle aus ihren Gräbern holen? Weil sie der dichterischen Sinnbilder für das eigene Naturerlebnis bedurfte. Die Romantik war ja selbst nicht Mythologie, sondern Mysterium. Sie hatte das Geheimnis der Natur gelöst und den

Digitized by Google

Schleier gehoben und die Göttin gezeigt, indem sie den Weg nach innen gegangen war und dort im Geiste den Schlüssel der Natur gefunden hatte. Aber nun sollte auch der Weg wiederum nach außen gehen und das Geheimnis des Mysteriums exoterische Gestalt empfangen, damit es gemeinsames Eigentum werde. So wollten es Schelling und Schlegel. Dazu aber bedurften sie der Sinnbilder, und die Gemeinsamkeit und Kraft zu eigener Mythenschöpfung war nicht mehr. Auch das große Naturmärchen des Novalis, das wirklich die mythologische Gestaltung des romantischen Mysteriums war, bedurfte noch der Mythen der Vergangenheit, gab ihnen nur den neuen Sinn und Namen.

Aber die ganz eigene Leistung der Romantik, wo sie der alten Götter nicht bedurfte, war doch erst jene Dichtung, welche die Natur in ihrer eigenen Gestalt und Form zum Sinnbild machte.

Die Landschaftsdichtung blühte in der Romantik wieder auf. Es war für die Romantik kein Problem, wie es für Schiller doch noch war, ob Landschaft überhaupt zum Gegenstand der Dichtung werden könne. Schiller hatte diese Frage in der Kritik von Matthissons Gedichten breit behandelt. Man hatte schon vor ihm bemerkt, daß die Griechen keine Landschaftskunst besaßen. Schiller fragte nach dem Grunde. Es fehlt der Landschaft eben jene ewige Gesetzlichkeit, welche die klassische Kunst von ihrem Gegenstande verlangt und nur im Kreise der Menschheit findet. Es fehlte diesem Gegenstande die Form. Die klassische Dichtung vermag es also nur durch eine symbolische Operation die Landschaft zum klassischen Gegenstande zu machen: indem sie ihr die stetige Form verleiht. „Jene Stetigkeit, mit der sich die Linien im Raum oder die Töne in der Zeit aneinanderfügen, ist ein natürliches Symbol der inneren Übereinstimmung des Gemüts mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Handlungen und Gefühle, und in der schönen Haltung eines pittoresken oder musikalischen Stücks malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele." Aber am Ende wünschte Schiller doch, daß Matthisson zu seinen Landschaften nun auch Figuren erfinden und auf diesen reizenden Grund handelnde Menschheit auftragen möchte. Denn der eigentliche Gegenstand der klassischen Dichtung war eben immer doch der Mensch, das Maß der Dinge und das Maß auch der Natur.

Man sieht: wo Landschaft nicht der reine Raum ist, in welchem sich der klassische Mensch in plastischer Umgrenzung bewegt, kann sie nicht zum Gegenstande des klassischen Gedichtes werden. Denn ihre symbolische Behandlung durch die klassische Form hebt ja doch ihren Charakter als Landschaft völlig auf. Sie konnte wohl auf solche Weise das Symbol des klassischen Geistes werden, seiner Haltung, Stetigkeit und Dauer. Aber Landschaft ist im eigentlichen Sinn des Wortes doch nur da, wo eben solche Formung und Symbolik nicht ist. Es liegt

Digitized by Google

ein innerer Widerspruch in einer klassischen Landschaft. Der Gegenstand wurde hier also durch die Form vernichtet. Die klassische Dichtung verlangte, wie man sah, den schon geformten und bestimmten Gegenstand, den Mythos. Der Landschaft aber fehlt die Form und die Bestimmung. Es ist bedeutsam, daß, wo Goethes Dichtung sie in seiner klassischen Epoche aufnimmt, sie immer sich dem Garten nähert und fruchtbar, stetig, angebaut, der Raum des Menschen ist und von ihm Form und Bestimmung erhielt oder sich aus Freiheit ihm bestimmt.

Aber die Gärten in Eichendorffs Gedichten verwildern umgekehrt und werden wieder zu Landschaft, und die Romantik wurde von Landschaften bezaubert, die gesetzlos, formlos und unendlich sind und nicht Bestimmung, sondern Stimmung haben: Landschaften der romantischen Seele, die selbst romantischen Gedichten gleichen und nicht erst durch Symbolik dazu werden. Die romantische Seele war ja selbst wie eine Landschaft und konnte also sich in ihr sichtbar zum Ausdruck bringen. Die romantische Landschaft wurde aus dem Geiste der Musik geboren und war die sichtbar werdende Musik der romantischen Seele. So gehörte denn zur romantischen Landschaft die unendliche Ferne, welche Sehnsucht und Erinnerung weckt und die Natur gleichsam in Geschichte verwandelt, indem sie ihr Vergangenheit und Zukunft gibt, gehörte die Vergeistigung und das Geheimnis. Jean Paul nannte die Abendröte romantisch als eine „Fahne der Zukunft". Für Friedrich Schlegel, der sie in einem großen Zyklus besang, war sie es darum, weil sie den Raum entzündet und verbrennt und so den Geist erlöst und sprechend macht. Romantisch nannte Jean Paul den Mondschein, „dieses wunderbare ... Geisterlicht, das uns mit schmerzlicher Sehnsucht durchdringt, gleichsam die Morgendämmerung einer Ewigkeit, die auf der Erde niemals aufgehen kann". Er ist es auch, weil er die Wirklichkeit in Traum, Gestalt in Geist, Vielheit in Einheit verwandelt und selbst nur wiederum von höherem Licht sein Licht empfängt. Romantisch war die Ruine, dieses Sinnbild der vergehenden Zeit. Der Wald, dieses Mysterium der Natur, das in sie selbst hineinführt, in ihre Tiefe, ihr Dunkel, ihre Einheit, ihr Geheimnis, aus dem die Märchen kommen wie die Mythen aus Eleusis. Romantisch war für Tieck und für Novalis das Gebirge, weil auch dieses der geheimnisvolle Weg nach innen zu den Quellen und Schätzen der inneren Natur ist. Romantisch waren die Wolken, die gleich Träumen in die Ferne ziehen, die phantastischen, gesetzlosen, ineinanderfließenden und sich verwandelnden Gebilde wie aus romantischer Phantasie. Als Goethe eine Reihe von Gedichten auf die Wolken sang, da tat er es, als die wissenschaftliche Erkenntnis auch sie und ihren Gestaltenwechsel nach Typen, Formen und Gesetzen gesondert, bestimmt, begrenzt und benannt hatte: Stratus, Curulus, Cirrus, Nimbus.

Aber die Landschaft war nicht nur Sinnbild der romantischen Seele und da-

Digitized by Google

rum Gegenstand ihrer Dichtung. Sie war auch, losgelöst von ihr, Sinnbild jenes unendlichen Geistes, von dem diese Seele selbst nur Teil und Tropfen ist. Wenn Schiller die Landschaft zum dichterischen Gegenstand erhob, indem er sie zum Symbol des menschlichen Geistes machte, so kannte die Romantik eine andere Symbolik, durch welche die Landschaft zur Hieroglyphe wurde. Der Gedanke zu solch „mystisch-orphischer Landschaft", den dann die Maler der Romantik, Friedrich und Runge, auch verwirklichten, wurde von Tieck in seinem Sternbald gefaßt.

„Es war eine Nachtszene, Wald, Berg und Tal lag in unkenntlichen Massen durcheinander, schwarze Wolken tief vom Himmel hinunter. Ein Pilgrim ging durch die Nacht, an seinem Stabe, an seinen Muscheln am Hute kennbar; um ihn zog sich das dichteste Dunkel, er selber nur von verstohlenen Mondstrahlen erschimmert; ein finsterer Hohlweg deutete sich an, oben auf einem Hügel von fern her glänzte ein Kruzifix, um das sich die Wolken teilten; ein Strahlenregen vom Monde ergoß sich und spielte um das heilige Zeichen.

‚Seht,' rief der Alte, ‚hier habe ich das zeitliche Leben und die überirdische, himmlische Hoffnung malen wollen: seht den Fingerzeig, der uns aus dem finsteren Tale herauf zur mondigen Anhöhe ruft. Sind wir etwas weiter, als wandernde, verirrte Pilgrime? Kann etwas unsern Weg erhellen, als das Licht von oben? Vom Kreuze her dringt mit lieblicher Gewalt der Strahl in die Welt hinein, der uns belebt, der unsere Kräfte aufrechthält. Seht, hier habe ich gesucht, die Natur wieder zu verwandeln und das auf meine menschliche künstlerische Weise zu sagen, was die Natur selber zu uns redet; ich habe hier ein sanftes Rätsel niedergelegt, das sich nicht jedem entfesselt, das aber doch leichter zu erraten steht, als jenes erhabene, das die Natur als Bedeckung um sich schlägt.'"

So wurde die Natur zur Sprache, durch welche sich der Geist zu zeichenhaftem Ausdruck bringt. Aber solche Landschaften waren nur gleichsam Bruchstücke eines großen, allumfassenden Naturgedichtes, das allen Romantikern fast vor der Seele schwebte.

Auch Goethe, wie man weiß, trug sich mit einem solchen. Aber er trat die Idee an Schelling ab und stellte dafür seine einzelnen Naturgedichte in der Sammlung „Gott und Welt" zusammen. Hier sang er von den ewigen Gesetzen des Alls, die sich seiner wissenden Anschauung oder anschauenden Erkenntnis offenbart hatten. Was Goethe in seiner Einleitung zu den Propyläen, wo er die Natur als die „Schatzkammer der Stoffe" behandelte, von der bildenden Kunst verlangte: daß sie nicht die Oberfläche der Natur zum Gegenstande nehme, sondern ihre Anschauung durch Kenntnis und Wissenschaft erst vollende und das verborgene, ruhende, dauernde Fundament der Erscheinung darstelle, das erfüllte er selbst mit seinen Naturgedichten. Die Urphänomene, die zeitlosen

Digitized by Google

Formen der Natur, die durch all ihre Verwandlungen hindurch sich selber gleich und dauernd bleiben: das sind die Gegenstände seiner Dichtung, welche an die Stelle der griechischen Götter traten.

Aber die Romantik nahm zunächst von der Natur nichts als den malerisch bewegten, zeitlichen Schein der Erscheinung auf, und nicht ihr zeitloses Fundament. Es gibt hier keinen größeren Gegensatz zu Goethe als Jean Paul, dem nichts aus der Erkenntnis, sondern alles aus dem Eindruck kam. („Das Sternenlicht wehte auf den Wellen." „Von den Bergen flatterten Quellen und Schatten in den hellen See und der Abend bewegte sich entzündet und entzückt." „Einige scharfe Sonnenstreifen wurden romantisch neben der Rose hin- und her geweht." „Brennendes Rot schnitt durch die Laubnacht." „Grüne umherirrende Widerscheine, vom Nachtwinde gewiegt ...." „Lauffeuer brennender Gebüsche in den fließenden Wassern ...." „Die weißen Fahnen der Sterne wehten." „Die Fenster zerstreuten zerbrochene Lichter, grüne, zitternde Schatten aus." „Die Silberpappeln flatterten mit aufgewühltem Glanz.")

Aber dieser bewegte Schein gerade war es, welcher der Romantik sagte, daß sich in ihm ein unendlicher, gestalt- und gesetzloser Geist zum Ausdruck bringe, und diesen wollte die romantische Dichtung offenbaren. Nicht ihrem sehenden und wissenden Auge erschloß er sich, sondern sie mußte den Schein vernichten und hinter die Erscheinung dringen, und dies war nicht besonnener Betrachtung, sondern dem Orgiasmus möglich. So träumte denn Tieck davon, die Melodien der Natur in einem großen Wundergedichte voll von gaukelndem Glanz und irrenden Klängen, voll Irrlichter und Mondschimmer festzuhalten und auf eine ähnliche ganz allegorische Weise wie Dantes großes Gedicht eine Offenbarung über die Natur zu dichten, voll Begeisterung und mit prophetischem Geiste durchdrungen, und Novalis begann mit seinen Lehrlingen zu Sais den großen Naturroman, der das Geheimnis der Natur entschleiern und die Ankunft ihres Messias verkünden sollte.

Denn dieses ist der neue Inhalt der romantischen Naturdichtung, und dieses machte die Natur zum Gegenstande der Romantik, daß die Natur ihr nicht als die zeitlos dauernde, gesetzliche, kosmisch vollendete vor Augen steht, wie sie vor Goethe stand, sondern als unendliche Geschichte. Der romantische Idealismus einte sich hier mit der Lehre des Christentums. Die Natur ist abgefallener Geist und hat, wie die romantische Seele, Erinnerung und Sehnsucht nach Erlösung. Sie ist aus Einheit und Unendlichkeit in Vielheit und Begrenzung abgefallen. Die Sehnsucht ist es, die in der Natur blüht, quillt, wächst. Die Natur ist die Geschichte des Geistes. Der Geist will in ihr, durch sie, zu seinem Ursprung, in seine Heimat zurück. Die romantische Dichtung erfüllte gleichsam eine Aufgabe, eine Sendung an der Natur: sie hilft zu ihrer Erlösung, Verklärung und Ver-

Digitized by Google

geistigung. Denn jedes romantische Naturgedicht bringt ihren Geist zur Sprache, und da auch, wo gar nicht an Mystik gedacht ist, in Eichendorffs Gedichten etwa, spricht ein verzauberter Geist aus den rauschenden Wassern und Wäldern und den Stimmen der Nacht.

Eine merkwürdige Verschmelzung von Natur und Christentum vollzog sich hier wie schon in früherer Mystik. Die Romantik steht auf der Grenze zwischen Naturentzückung und Naturverdammung. Sie ist beides. Es ist ganz falsch, sie pantheistisch zu nennen. Wenn Tieck einmal von dem großen Pan singt, so meint er eben jenen Geist, der unter, hinter der Erscheinung liegt und wirkt und die Natur nur wie eine Maske vorgenommen hat. Friedrich Schlegels Kampf gegen den Pantheismus galt auch der Klassik Goethes, welche die Erscheinung unmittelbar göttlich sprach und zwischen Geist und Natur keinen Unterschied machte.

Für die Romantik mußte es eine Stimmung geben, welche sich vor diesem Pan entsetzte, vor diesem in Natur verbannten Geiste, der doch auch Geist von ihrem Geiste war und sie mit seinem Zauber selbst verzauberte. Auch die romantische Seele war in die Natur abgefallen. Tieck hat die Entstehung von Naturmärchen, wie er sie selbst mit seinem blonden Ekbert und dem Runenberg dichtete, aus solchem Grauen vor dem verwandten Geist in der Natur erklärt. Hier tat sich denn eine neue Mythologie für die Romantik auf. Die griechischen Götter waren durch das Christentum zu dämonischen Elementargeistern geworden, welche mit dem Zauber der Schönheit und Natur die Seele locken und verderben. Klassische Dichtung war zum bösen Werk gestempelt worden. Aber in dieser Mythologie der Elementargeister fand die Romantik nun den Mythos für ihr eigenes Naturerlebnis. So fühlte sie sich angezogen und verzaubert von dem abgefallenen Geist in der Natur, und so auch fühlte sie die Sehnsucht dieses Geistes nach Erlösung aus dem Element in sich. In Dichtungen von Tieck und Eichendorff und Fouqué haben die klassischen Götter der Griechen diese dämonische Gestalt angenommen.

So drängte denn alles in der Romantik darauf hin, der griechischen Mythologie der Klassik die christliche entgegenzustellen und in ihr den gemeinsamen Kreis der Gegenstände zu finden. Denn wie das Christentum gegen das Griechentum, so stand die Romantik gegen die Klassik. Christentum und Romantik suchten die Dauer nicht mehr in der Zeit. Ihr Grunderlebnis war die tödliche Scheidung von Zeit und Ewigkeit, die durch keine Schönheit zu versöhnen ist, sondern des Opfers bedarf. Denn ewig hieß ihnen nicht mehr die zeitlos gültige und abgeschlossene Form, sondern die Unendlichkeit. Die christliche wie die romantische Seele sehnte sich aus Geschlossenheit und Vielheit nach der unendlichen Gemeinsamkeit und Einheit. Sie war nicht selig in sich selbst, sondern selig nur

Digitized by Google

in Gott. Öffnung ist nun alles. Die Zeit ist nur der Weg, die Bahn zu diesem letzten Ziele hin. Damit Unendlichkeit werde, ist der Gang der Zeit vergehend, vergänglich. Sie altert und stirbt um des ewigen Lebens willen. Das Christentum machte die Welt, die vor dem griechischen Geiste als ein zeitloser Kosmos gestanden hatte, zu Geschichte: sie hat Vergangenheit und Zukunft und kehrt zu Gott zurück, von dem sie ausgegangen, fortgegangen ist. Die Sehnsucht nach Erlösung aus Geschlossenheit und Vielheit treibt sie zu einer progressiven Verklärung und Vergeistigung. Ihr Führer und Erlöser ist der Gott, der nicht selig in sich selber ist wie der griechische Gott, sondern die Liebe, die sich öffnet und verströmt; der Gott der Geschichte, der nicht symbolischer Repräsentant der zeitlosen und vollendeten Menschheit ist, sondern einmaliger, historischer, nie sich wiederholender Mensch, der also nicht für alle stehen kann, jedoch für alle sterben. Er ist der Erlöser aus Geschlossenheit und Vielheit und Führer durch das Dunkel der Zeit und des Todes zum offenen, einen, unendlichen Leben. Nicht Urbild, aber Vorbild. Ihm folgen die christlichen Helden, auch sie nicht mythisch, sondern zeitlich: einmalige, sehnsüchtige, sich öffnende und sterbende Menschen. Auch sie nicht Urbilder der Menschheit wie die griechischen Heroen, sondern Vorbilder und Zeugen und Weiser des Weges.

All dieses war wie die Erfüllung der Romantik. Im Christentum fand sie ihr eigenes Weltgefühl, ihre Vorbilder und auch ihre Sinnbilder. Denn wenn nicht die historischen Gestalten des Christentums, so sind doch ihre Handlungen, Worte, Zeichen ganz symbolisch. Nicht daß ein ewiges Gesetz durch ihren einen Fall vertreten wird, wie es im klassischen Symbol geschieht. Aber diese christliche Symbolik der Handlungen und Zeichen deutet auf die eine Wahrheit hin: daß alle Form nur zeitlich, endlich ist und jenseits ihrer erst Unendlichkeit beginnt. Dazu das Wunder. Unendlichkeit erscheint nicht dauernd in der Zeit als Schönheit, Rhythmus, wie das ewige Gesetz und Urbild, sondern als Wunder und Vision. Das Wunder hebt Gesetz und Dauer auf, ist einmalige Schöpfung, historisches Geschehnis, und gerade weil es das Gesetz zerbricht, schon in der Zeit die Offenbarung der Unendlichkeit. Die Romantik glaubte nur an solche Offenbarung und Erscheinung, und auch die Schönheit schien ihr wie ein Wunder, eine göttliche Vision, und so fand sie denn in der christlichen Geschichte den Kreis von Vorbildern, Sinnbildern, Wundern und Visionen, dessen ihre Dichtung bedurfte. Denn die Romantik wollte nicht nur den ästhetischen Schein, sondern den wahren Glauben an ihre Gegenstände. So empörte sich auch Hölderlin gegen die „scheinheiligen Dichter", welche die Götter der Griechen in ihr Lied aufnehmen, ohne an sie zu glauben. Die Gegenstände der Romantik waren die Gegenstände ihrer religiösen Sehnsucht.

So erschlossen denn die „Herzensergießungen" und „Phantasien über die

Digitized by Google

Kunst" und die Gespräche über Gemälde von A. W. Schlegel diese Quelle der Gegenstände, und die Dichtung füllte sich mit christlichen Legenden, Hymnen, Liedern. Die Frage nach der Wahl des Gegenstandes war nicht mehr, ob er die Eigenschaften besitzt, die ihn zum Eingang in die geschlossene Form der Kunst geeignet machen oder nicht, sondern einzig, ob er gemeinsamen Glauben, gemeinsame Liebe, Erinnerung und Sehnsucht wecken kann. Daß sich Goethe, ein neuer Julian, schützend vor die alten Götter stellte, ergab sich mit Naturnotwendigkeit. Sein Gott war der vergöttlichte Mensch und nicht der vermenschlichte Gott; selig in sich selbst, nicht leidend, liebend; schön von Gestalt und Leib, nicht blutend und verrenkt; von zeitloser Jugend, nicht sterbend in der Zeit; ein ewig gegenwärtiger, nicht vergangen und verheißen. Nur wo Goethe auch in diesem Kreise ein Symbol ewiger Menschheit fand, wie die Madonna mit dem Kinde, da empfahl auch er ein solches Motiv. Aber es galt ihm letzten Endes, was die Empörung der Romantik erregte, nicht mehr als Myrons säugende Kuh.

Dieser Kampf zwischen den alten und neuen Göttern wurde auch selbst wiederum ein häufiger Gegenstand der Kunst. Der Kampf zwischen Klassik und Romantik fand in ihm seinen Ausdruck. Die Dramen von Zacharias Werner, Brentano, Arnim, Fouqué, behandeln immer wieder jene Zeiten, in denen das Christentum gegen die Heiden auftrat und sich in Bekehrungen, Erleuchtungen und Martyrien die Verwandlung des Menschen vollzog.

Aber in einem noch tieferen Sinne waren Hölderlins Gesänge an die Götter von dem Geiste der Geschichte erfüllt. Denn hier gibt es nicht die wahren und die falschen Götter, sondern nur die vergangenen und verheißenen. Er suchte auch Christus im Olymp: den letzten aus dem Geschlecht der olympischen Götter und den letzten Gott. Denn die einstmals in der glücklichen Vergangenheit gegenwärtigen Götter sind entflohen, verschwunden in der Nacht der Zeit. Sie ließen nur die Zeichen und die Sagen, einen goldenen Rauch von Grabesflammen, in der nun götterlosen Zeit zurück. Aber voll Erwartung liegt das Land und der Himmel voll von Verheißungen ihrer Wiederkehr. So singt denn Hölderlin „in der Mitte der Zeit" und hat die Sendung, die Erinnerung an die vergangenen Götter zu bewahren, ihre Zeichen zu deuten, ihre Wiederkehr als Stern der nächtigen Zeit zu verkünden und die Seelen für ihren Einzug zu öffnen. Geschichte ist alles, Vergangenheit und Zukunft, auch der Gott, und so auch der Gesang: Erinnerung und Verheißung. Dies macht die Dichtung Hölderlins so eines mit dem Geiste der Romantik, auch wenn er von den griechischen Göttern singt. Es ist doch immer Zeitgesang, nicht Mythos, und auch er singt von dem Gotte, der gestorben ist und wiederkehren wird.

Aus solchem Welt- und Zeitgefühl ergab sich denn, daß die Geschichte selbst

Digitized by Google

von der Romantik als Quelle ihrer Gegenstände an den Platz einer Mythologie gestellt wurde. Die Klassik hatte eine wahrhaft feindliche Stellung zur Geschichte eingenommen. Sie suchte die zeitlose Dauer, Goethe das Urbild, Schiller das Gesetz. Sie suchten beide den ewig gültigen Menschen. Wenn das Studium der Geschichte den ersten Schritt für Schiller aus dem Sturm und Drang zur Klassik bildete, so hatte dieses einen zweifachen Grund. Er fühlte, wie sein Geist immer der Gefahr ausgesetzt war, sich in unendliche Unbestimmtheit zu verlieren. Denn er hatte keine Grenze an der gegenständlichen Welt. Es war nicht der geschichtliche Gegenstand, sondern die Gegenständlichkeit der Geschichte, die ihm Grenze, Gestalt, Form gab, ganz ebenso wie es die griechische Mythologie seinen Ideen gab. Wichtiger aber war seine Auffassung von Geschichte damals. Indem die Geschichte, so sagte er, den Menschen gewöhnt, sich mit der ganzen Vergangenheit zusammenzufassen und mit seinen Schlüssen in die ferne Zukunft vorauszueilen, so verbirgt sie die Grenzen von Geburt und Tod, welche das Leben des Menschen so eng und bedrückend umschließen, so breitet sie optisch täuschend sein kurzes Dasein in einen unendlichen Raum aus und führt das Individuum unvermerkt in die Gattung hinüber. Es war also der zeitlose Mensch, der Mensch im Raume, den Schiller durch die Geschichte gerade herstellen wollte, und er tat es auch, indem er damals zu Gegenständen seiner historischen Darstellung nur solche Personen oder Zeiten wählte, in denen das Gesetz der Gattung, nämlich der Kampf der freien Vernunft gegen das sinnlose Schicksal, siegreich in die Erscheinung trat. Er hob also das mythische Element aus der Geschichte heraus. Als er dann seinen Weg zur Klassik mit dem Studium der Philosophie vollendete, da ging ihm erst mit Klarheit auf, daß gerade der Widerstand gegen die menschliche Freiheit, das eigentliche Schicksal: die Geschichte sei. Jetzt nannte er die Geschichte nur darum ein erhabenes Objekt, weil sich im Kampfe gegen sie der klassische Geist erst entzündet und behauptet, der des Widerstandes bedarf, um sich als Geist zu bewähren. Die Geschichte zog wie die Natur und wie das Schicksal nicht als klassischer Gegenstand, sondern als Widerstand des mythischen Menschen in seine Dichtung ein.

Goethe aber widmete sich dem Studium der Natur und nicht der Geschichte, weil er nur hier die ewige Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit fand. „Die Natur", so sagte er einmal, „kennt nicht Vergangenheit und Zukunft; Gegenwart ist ihre Ewigkeit." Er wollte selber seinem Geiste diese Ewigkeit verschaffen, indem er sich nur mit bleibenden Verhältnissen beschäftigte, und nur wo ihm solche in der Geschichte begegneten, da erkannte er sie als Motive der Dichtung an. „Die englische Geschichte," sagte er einmal zu Eckermann, „ist vortrefflich zu poetischer Darstellung, weil sie etwas Tüchtiges, Gesundes und daher Allgemeines ist, das sich wiederholt. Die französische Geschichte dagegen ist nicht für die

Digitized by Google

Poesie, denn sie stellt eine Lebensepoche dar, die nicht wiederkommt." Auch Goethe also hob den Mythos aus der Geschichte.

Doch war es auch eine Sache der Form und Behandlung, aus einem historischen Gegenstand eine mythische Dichtung zu machen. Dies war der eigentliche Sinn von Aristoteles und Lessing, wenn sie den Unterschied von Geschichte und Dichtung darin fanden, daß die Dichtung philosophischer ist als die Geschichte, weil sie den Gegenstand nicht in seiner Einmaligkeit darstellt, sondern in seiner Notwendigkeit: wie er so und nicht anders geschehen mußte und immer wieder so geschehen muß. Damit war das eigentlich klassische Prinzip des historischen Dramas ausgesprochen: nämlich aus der Geschichte einen Mythos zu machen, und dieses wurde auch von Schiller anerkannt. Wenn sein klassisches Drama den Gegenstand aus der Geschichte nahm, so fand hier ein wahrhafter Kampf der klassischen Form mit dem historischen Gegenstande statt, bis er in Mythos verwandelt war. An historische Wahrheit fühlte sich denn auch der klassische Dichter nicht gebunden. Er machte sich zum Herren der Geschichte, weil seine Absicht eben gar nicht auf Geschichte gerichtet war. Wenn er Gegenstände der historischen Vergangenheit wählte, so tat er es besonders darum, weil solche Gegenstände gleichsam abgeschlossen und vollendet waren und nicht der Zeit mehr angehörten. Sie halfen zu der klassischen Entfernung. Der eigentlich klassischen Kunst an sich aber, der plastischen Raumgestaltung nämlich, verbot Goethe überhaupt die Geschichte und verwies sie ganz auf die zeitlose Mythologie.

Wie anders hatte doch der Sturm und Drang gefühlt. Eine „dramatisierte Historie" hatte der junge Goethe seinen „Götz" genannt. Damals entstand die Dichtung aus einem neuen Zeitgefühl. Damals entdeckte Herder in der Geschichte den schöpferischen Geist der Entwicklung, die Seele der Welt. Die Geschichte war es damals schon, welche das dauernde Gesetz zerbrach, auch für die Dichtung, und ihr das Reich der Freiheit, Fülle, Unwiederholbarkeit eröffnete. Hier setzte die Romantik wieder an, der Wahlverwandtschaft folgend. Auch ihr verwandelte die Welt sich in Geschichte, wie sie sich selbst als „progressive" Poesie empfand. Aus dem romantischen Idealismus ging dies verjüngte Zeitgefühl hervor. Der Geist wirkt die Geschichte, ist Geschichte selbst, weil er die schöpferische Tat und Freiheit ist. Die Romantik kannte keine zeitlos dauernde Gegenwart, sondern nur die unendlich werdende Melodie der Zeit. Aber diese war doch auch eine unendlich verklingende, sterbende. Hier begann die Mission der romantischen Dichtung: den Tod auf ihre Weise zu besiegen, den die klassische Dichtung durch die Offenbarung zeitloser Dauer besiegte. In der historischen Erinnerung der Romantik nämlich dauert auch die ewig sterbende Vergangenheit unendlich fort und wächst und schwillt zum Strom des einen,

Digitized by Google

ungeteilten Lebens, in dem es keinen Tod mehr gibt, weil alles hier ja Ton der einen Melodie und Schwingung eines Lebensschwunges ist und ineinander dauert. Es ist romantische Dauer. So fand die Romantik denn in der Geschichte, was sie ersehnte: den gemeinsamen Gegenstand, der an die Stelle des allgemeinen, nämlich des klassischen Mythos treten konnte.

Es war zunächst das gemeinsame Leben des Volkes, an das die Romantik dachte, und man hörte schon, wie sie das Vaterland in seiner Geschichte sah. So gipfeln denn die Vorlesungen A. W. Schlegels über dramatische Kunst in dem Satze: die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels sei die historische. Aber unser historisches Schauspiel sei denn auch wirklich allgemein national und zugleich wahrhaft historisch, aus der Tiefe der Kenntnis geschöpft, und versetze uns ganz in die große Vorzeit. Es versammle das deutsche Volk um die leider verlassenen Gegenstände der Verehrung, wie um ein heiliges Panier, und gebe ihm das Gefühl der unzerstörbaren Einheit. Solches suchte Kleist zu verwirklichen. In Novalis aber weitete sich das nationale Zeitgefühl zu einem welthistorischen. Er leugnete die Möglichkeit partieller Geschichten. „Jede Geschichte," sagte er, „muß Weltgeschichte sein, und nur durch Beziehung auf sie ist historische Behandlung eines einzelnen Stoffes möglich." Dieses sagte er auch für das historische Drama und dachte in der Tat an solche, welche die Weltgeschichte in sich begreifen. Die Pläne Tiecks und Friedrich Schlegels schufen eine Art von Synthese: sie wählten aus der Geschichte des Vaterlandes die Zeiten aus, welche eine weltgeschichtliche Bedeutung hatten und den Genius der Geschichte selbst zur Offenbarung brachten. So trug sich Schlegel mit einem Drama „Karl V." und Tieck mit einem Zyklus historischer Schauspiele aus dem 30jährigen Kriege, den Schiller gleichsam zu einem Mythos gemacht hatte. Das wahrhaft historische Drama der Romantik aber, in dem der Geist der Geschichte selbst zum tragischen Motive wurde und den Helden zwang, sich der Unendlichkeit des nie Vollendung duldenden Lebens aufzuopfern, war Hölderlins Empedokles.

Daß aber die Pläne Tiecks und Schlegels nicht zur Erfüllung kamen und alles beim Gedanken blieb und die historischen Romane Tiecks erst in einer Zeit entstanden, da er nicht mehr der Romantik angehörte, dies ist nicht nur in romantischer Unzulänglichkeit begründet, sondern es lag etwas in solchen Plänen und Gedanken, was dem Geiste der Romantik wirklich widersprach und sich erst nach ihr verwirklichen konnte. Denn die Bindung an eine historische Wirklichkeit, ein schon gelebtes, erfülltes und vollendetes Leben war eben doch auch Bindung jenes freien und magischen Schöpfertums, welches die Romantik für das höchste hielt. Der Wille dieses Schöpfertums lautet: nichts zu wiederholen. Wichtiger war, daß er schon an der Geschichte selbst eine Grenze und Beschränkung hatte. Denn wenn auch die Geschichte das Reich des in Freiheit handelnden Geistes

Digitized by Google

ist, so ist sie eben doch eine Wirklichkeit. Daß der Geist sich gleichsam in ihr materialisieren muß, dies macht auch die Geschichte noch zu seinem Widerstand. Ganz freier, schöpferischer Geist ist er nur da, wo er dichtet. Novalis stellte denn auch einmal zum Ziele des magischen Idealismus hin, daß die Geschichte zum Märchen werde. Wenn die romantische Dichtung sich an die Wahrheit der Geschichte nicht gebunden fühlte, so geschah es aus diesem Grunde. Die klassische Dichtung verwandelte die Geschichte in zeitlosen Mythos, die Romantik verwandelte sie in ein unendliches Märchen, das wunderbar und gesetzlos, eine schöpferische Entwicklung ist und also niemals zu verstehen, sondern nur zu leben ist. So tat es Novalis in seinem großen Roman, dessen Held ja selbst der Geist der Geschichte ist und diese in das Märchen verwandelt, das ihm Klingsohr, der Dichter, zuerst erzählte.

Aber auch Arnims wahrhaft historischer Roman „Die Kronenwächter" offenbart den Geist der Geschichte, ohne sich irgendwie an die historische Realität zu binden. Dieser Roman beginnt mit einer Einleitung: „Dichtung und Geschichte". Die historische Dichtung, so heißt es hier, will sich keineswegs für eine geschichtliche Wahrheit geben, sondern für ein Bild im Namen der Geschichte. Denn wo sich der Geist verkörpert, da verdunkelt er sich auch. Es gab aber zu allen Zeiten eine Heimlichkeit der Welt, mehr wert als alles, was in der Geschichte laut geworden ist, und diese macht die Dichtung offenbar, die damit in einem tieferen Sinne die Geschichte erst zur Wahrheit läutert. Wenn also Arnim die Geschichte hier erfand und dichtete, so tat er es nicht, damit sie ein immer gegenwärtiger Mythos werde, sondern um den Geist der Geschichte von dem Körper zu erlösen, der ihn verdunkelt. Der romantische Dichter vermag, kraft seines Zeitgefühls, was der klassische nicht kann und auch nicht will: sich selbst an die Stelle des historischen Geistes zu setzen und dessen wahre Intention ohne die Fessel der Wirklichkeit in Dichtung zu verwirklichen. Diese spezifisch romantische Auffassung der historischen Dichtung unterscheidet sich noch weit von jener späteren, welche den Geist der Geschichte in seiner historischen Wirklichkeit offenbar machen wollte und sich an diese gerade gebunden fühlte.

Wenn aber die Romantik auf solche Weise die Vergangenheit erdichtete und schuf, so auch die Zukunft. Hier gab es keinen Unterschied der Möglichkeit. Die Dichtung, welche im Namen des geschichtlichen Geistes dichtet, die sich mit der schöpferischen Entwicklung eines weiß, vermag auch die Zukunft zu dichten, zu schaffen. „Der echte Märchendichter," sagt Novalis einmal, „ist Seher der Zukunft." Er brachte hier zum Ausdruck, wie gerade das Märchen der Romantik nicht mythisch, sondern historisch ist. Es stellt nicht ewige Gegenwart, sondern die Zukunft dar. Es ist nicht zeitlos, wie man es zu nennen pflegt. Der Inbegriff so romantischer Zukunftsdichtung steht im „Ofterdingen".

Digitized by Google

Man kann aber von jedem Romane der Romantik sagen, daß er in diesem Sinne historische Dichtung war. Er schuf Geschichte aus der Magie des Zeitgefühls heraus. Novalis nannte einmal den Roman „gleichsam die freie Geschichte, gleichsam die Mythologie der Geschichte" und „aus Mangel der Geschichte entstanden". Darum war der Roman die eigentlich romantische Dichtung an sich, so wie das Epos die klassische war, weil er auf magische Weise Geschichte schuf und in die wahre Zeit versetzte.

Dazu aber gehörte, daß solch romantische Geschichte auch wirklich den freien Geist der Zeit zum Ausdruck bringt. Es mußte hier alles wie ein Wunder sein. „Der Dichter," sagte Novalis, „betet den Zufall an." Dieser war der Gott des romantischen Romans, denn in ihm offenbart sich die gesetzlose Zeit und die freie Liebe, welche das Wunder wirkt. So war der Roman der Romantik denn auch jeden Augenblick gleichsam bereit, ins Märchen überzugehen, und „Ofterdingen" tat es. Aber auch da, wo dieses nicht geschah, war der romantische Roman: romantische Geschichte. Dies war es denn auch, was Novalis an Goethes „Wilhelm Meister" so vermißte: das Wunder, die Romantik. Er ist nur Prosa, „bürgerliche und häusliche Geschichte". „Künstlerischer Atheismus" ist der Geist des Buches. „Goethe hat auf alle Fälle einen widerstrebenden Stoff behandelt." Er ist ein „Candide gegen die Poesie gerichtet".

Was aber dem Roman der Romantik zu ihrem eigenen Schmerz noch fehlte, obgleich dieser Mangel gerade zu seinem Wesen gehörte, das war die Gemeinsamkeit des Gegenstandes, wie das mythische Epos sie besaß und jede historische Dichtung, welche die wirklichen Gegenstände der Verehrung wählte. Die freie Erfindung kam aus der Einsamkeit und machte einsam. War es unmöglich, die magische Dichtung auf eine gemeinsame Wirklichkeit zu beziehen?

Hier bot sich die unerschöpfliche Quelle jener historischen Dichtungen an, welche der gemeinsame Geist der Geschichte selbst gedichtet zu haben scheint, wo er frei von historischer Realität, diese vielmehr in Dichtung rückverwandelt und als ein wahrhaft schöpferischer Geist sich eine „heimliche Wirklichkeit" erschafft: die Sagen, Legenden, Volksbücher, in denen Geschichte zu Dichtung wurde und doch gemeinsamen Glauben fand, weil sie aus gemeinsamer und gesammelter Kraft geschaffen wurde und den gemeinsamen Geist verdichtete. Auf diese Quelle stürzte sich die romantische Dichtung, wie man weiß, und ihre Sagenpoesie trat also an die Stelle jener freien Schöpfungen aus der Geschichte oder vermischte sich mit ihnen. Hier hatte sie Gegenstände, die selbst schon romantische Gedichte waren, wie die griechischen Mythen schon klassische Gegenstände waren. Hier hatte sie magische Geschichte und doch Gemeinsamkeit. Freilich: an die Stelle des eigentlichen Romans konnte die Sage und das Volksbuch nicht treten. Aber auch hier ging die romantische Sehnsucht in glücklichere Zeiten

Digitized by Google

zurück, in denen auch der Roman aus der Gemeinsamkeit der Phantasie entstanden war, und schöpfte ihre Gegenstände aus dem Ritterroman des Mittelalters, der „Rittermythologie", wie A. W. Schlegel sagte. In den immer gleichen Gestalten und Abenteuern der mittelalterlichen Dichtung sah die Romantik ein „Gemeingut der Phantasie", in welchem nicht das zeitlose Menschentum, wohl aber das gemeinsame Leben und der Geist einer Zeit sich verdichtete, zu dem sie wahlverwandt sich hingezogen fühlte. Sie haben nicht Anspruch auf allgemeine Gültigkeit wie die griechischen Götter und Helden, aber auf gemeinsame Verehrung und auf gemeinsamen Glauben an ihre Realität. Die Dichter behandelten sie als historische Gegenstände und darum als ein gemeinsames Eigentum, so wie die griechischen Dichter die Mythologie als ein allgemeines Eigentum behandelten. Man glaubte ihnen ihre historische Wirklichkeit, obwohl man ihr magisches Dasein wußte. Eine solche Zeit schafft sich eine magische Wirklichkeit in ihrer Dichtung. Sie hat die Kraft, sich selber zu verzaubern und in diesem Zauber wie in einer historischen Wirklichkeit zu leben. Wenn es für den klassischen Geist zwischen Dichtung und Mythos keinen Unterschied gab, so gab es hier zwischen Dichtung und Geschichte keinen mehr. Das war es, was die Romantik schon der Form nach zu solcher Zeit und Dichtung ziehen mußte. Dazu natürlich kam der gleiche Inhalt, das gleiche Ideal. Denn in dem Rittertyp fand die Romantik alles, was sie selbst verlangte: die dichterische Kraft, die Liebe, die gleich Erinnerung und Sehnsucht ist, die Minne nämlich, die niemals in sich selbst geschlossene Seligkeit, sondern die sich öffnende Hingabe: an eine Frau, einen Herrn, an Gott, und die Hingegebenheit an das eigene Selbst noch als geheimnisvollen Dienst: die Ehre, welche Fr. Schlegel einmal „die Mystik der Rechtlichkeit" nannte. Den Wanderer zu einem höchsten Ziel: dem Gral. Der Gral ist die blaue Blume der mittelalterlichen Dichtung. Die Form des ritterlichen Lebens endlich: das Abenteuer, adventura, was kommen wird, das ewig Zukünftige also, die Offenbarung der schöpferischen, gesetzlosen Zeit.

Die jüngere Romantik war weniger auf das unendliche Ziel, den Gral und die blaue Blume gerichtet. Ihr Zeitgefühl hatte sich verwandelt. Sie fühlte wohl noch den Schmerz der vergehenden und sterbenden Zeit, aus welchem die Sehnsucht der älteren Romantik kam. Aber sie war auch überwältigt von den immer neuen und überraschenden Schöpfungen der Zeit, den nie sich wiederholenden. Die wahre Zeit ist immer neu. Dieses verjüngte Zeiterlebnis war der Grund, weswegen die jüngere Romantik weniger den Roman als die Novelle pflegte. Der Name sagt schon alles: eine Neuheit. Ein noch niemals dagewesenes und niemals wiederkommendes Geschehnis, einzig in seiner Art, unerhört, weil noch nie gehört, überraschend, weil durch nichts vorbereitet. Eine solche Begebenheit wurde herausgehoben aus ihren Beziehungen nach rück-

Digitized by Google

wärts, vorwärts, herausgehoben aus dem fließenden und fliehenden Ablauf der Geschichte, der Zeit, weil sie als Neuheit ihren eigenen Wert, ihr eigenes Daseinsrecht erwies, weil sie Schöpfung war. Dies unterscheidet sie so stark vom Roman, welcher gerade den Ablauf der Zeit darstellt, aus dem nichts herausgehoben werden kann. Die Meister der Novelle waren Kleist, Arnim und Brentano. Sie erfanden ihre Gegenstände meistens nicht. Sie bedurften bei so neuen und besonderen Dingen gleichsam der Zeugen, um Glauben zu finden, ob sie diese nun aus der Geschichte oder der Novellenliteratur früherer Jahrhunderte nahmen oder aus dem, was ja die Stimme, das Organ der Zeit ist: der Zeitung nämlich. Mit solchen Novellen war der äußerste Gegenpol zum Mythos endlich erreicht, denn ein größerer Gegensatz ist nicht zu denken als zwischen zeitloser Dauer und Neuheit. Goethe konnte es nicht begreifen, daß Kleist sich an einen so „besonderen Fall" wie den „Kohlhaas" etwa klammerte. Seine eigene „Novelle" aber ist in Wahrheit ja ein Mythos, ein Symbol von dem Siege des ewigen Gesetzes über das wilde Element.

Man sieht aber hier, wie man es aus allem sehen kann, daß wohl die Wahl des Gegenstandes schon sehr sprechend ist, jedoch noch nicht entscheidet. Denn die Allmacht der Form kann alles aus ihm machen. Ein Beispiel nur: Goethe, Eichendorff, Heine wählen zum lyrischen Gegenstand die „Meeresstille". Aber sie wird bei Goethe zu einem zeitlosen Mythos. Denn er stellt nur ihre ewigen, wesenhaften, dauernden Züge dar. Eichendorff macht sie zu einer Melodie der unendlichen Zeit. Heine aber gibt sie als einen einzigen, unwiederholbaren, charakteristischen Augenblick. Drei Zeitformen der Dichtung, zeitlose Dauer, Unendlichkeit, Augenblicklichkeit, bei gleichem Gegenstande.

Goethe:

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuren Weite
Reget keine Welle sich.

Eichendorff:

Ich seh' von des Schiffes Rande
Tief in die Flut hinein;
Gebirge und grüne Lande
Und Trümmer im falben Schein

Digitized by Google

Und zackige Türme im Grunde,
Wie ich's oft im Traum mir gedacht,
Das dämmert alles da unten
Als wie eine prächtige Nacht.

Seekönig auf seiner Warte
Sitzt in der Dämm'rung tief,
Als ob er mit langem Barte
Über seiner Harfe schlief;
Da kommen und gehen die Schiffe
Darüber, er merkt es kaum,
Von seinem Korallenriffe
Grüßt er sie wie im Traum.

Heine:

Meeresstille! Ihre Strahlen
Wirft die Sonne auf das Wasser,
Und im wogenden Geschmeide
Zieht das Schiff die grünen Furchen.

Bei dem Steuer liegt der Bootsmann
Auf dem Bauch und schnarchet leise.
Bei dem Mastbaum, segelflickend,
Kauert der beteerte Schiffsjung'.

Hinterm Schmutze seiner Wangen
Sprüht es rot, wehmütig zuckt es
Um das breite Maul, und schmerzlich
Schaun die großen, schönen Augen.

Denn der Kapitän steht vor ihm,
Tobt und flucht und schilt ihn: „Spitzbub',
Spitzbub'! einen Hering hast du
Aus der Tonne mir gestohlen!"

Meeresstille! Aus den Wellen
Taucht hervor ein kluges Fischlein,
Wärmt das Köpfchen an der Sonne,
Plätschert lustig mit dem Schwänzchen.

Doch die Möve aus den Lüften
Schießt herunter auf das Fischlein,
Und den raschen Raub im Schnabel
Schwingt sie sich hinauf ins Blaue.

Digitized by Google

So war es immer. Die Natur wurde im klassischen Gedichte zum Mythos, im romantischen zu Geschichte. Die Geschichte wurde im klassischen Drama zum Mythos. Der Mythos in der Romantik zur Geschichte. Wenn also vom Gegenstande hier die Rede war, so handelte es sich in Wahrheit immer um die Form des Gegenstandes. Denn Mythos und Geschichte sind in Wahrheit innere Formen.

Kann man also überhaupt noch zwischen Form und Gegenstand einen Unterschied machen, wenn man nicht unter dem Gegenstande den reinen, toten Stoff versteht, der immer außerhalb der Dichtung bleibt und nie ihr Inhalt wird?

Man sagt vom klassischen Gedicht, daß es das zeitlose Menschentum zum Gegenstande habe. Dies aber heißt: die Form des Menschentums. So meinte es die Klassik selbst. Sie nannte Form: das Urbild, die Idee, die Dauer. Schiller hatte sein Gedicht vom Ideal und Leben in früherer Fassung: „Das Reich der Formen" genannt. Unter dem „Formtrieb" des menschlichen Geistes verstand er seinen Trieb auf die dauernde Gestalt, das zeitlose Gesetz, unter „Sachtrieb" oder „Stofftrieb" aber den Trieb der Sinne auf die wechselnde, gefüllte Zeit, das Leben. Die Versöhnung beider findet im „Spieltrieb" statt, der auf die lebende Gestalt, die Schönheit gerichtet ist. Aber der Gegenstand der klassischen Dichtung ist ja eben die lebende Gestalt und also schon eine gefüllte Form. Im klassischen Gedicht also deckt sich Form mit idealem Inhalt völlig. Aber nur mit idealem Inhalt. Hier liegt allein die Möglichkeit, zwischen Form und Inhalt doch die Grenze zu ziehen. Denn es gibt im klassischen Gedicht ja auch einen Inhalt, der dem Ideal des klassischen Geistes nicht entspricht, der nicht Form ist. So etwa Tasso. Ein grenzenloser, ungemessener, unendlicher Mensch. Woran erkennt man aber, daß solches Menschentum dem Ideale Goethes nicht entspricht, wenn er ihn auch zum Helden machte? An seiner Form, die ihm die Dichtung gibt, obwohl sie seinem Inhalt gar nicht angemessen ist. An dem gemessenen Rhythmus etwa, den auch Tasso, der maßlose, spricht. Die Form ist das Urteil, das Maß der klassischen Dichtung. In Tasso aber ist zwischen Form und Inhalt Widerspruch. Die Form bringt ihren Inhalt nicht zum Ausdruck. Sie hat Ferne zu ihm, den sie erwählte, um ihn zu messen und zu richten, weil er maßlos ist. Sie selbst aber ist das Maß. Denn die Form ist es, welche das Ideal des Dichters ausspricht, und dieses Ideal heißt zeitlose Dauer, und also muß die Form der Dichtung in sich selber dauern, auch wenn ihr Inhalt diese Dauer nicht besitzt. So hat Schiller von dem lyrischen Dichter verlangt, daß er die leidenschaftliche Bewegung des Gemütes, wenn er sie zum Inhalt des Gedichtes macht, doch nicht in seiner Form zum Ausdruck bringe. So hat Goethe an der griechischen Tragödie bewundert, daß sie die Furchtbarkeit des tragischen Inhaltes durch die Schönheit der Form, ihre Geschlossenheit und Symmetrie vernichtet und in reines „Ornament" verwandelt, und am „Laokoon", daß hier der Meister sein

Digitized by Google

Schönheitsgefühl in höchster Energie und Würde zeigt, wenn er die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht.

Er sagte dieses gegen die „charakteristische Kunst", um welche damals ein Streit entbrannt war. Man hat das Motiv dieses Streites vielfach mißverstanden. Es handelte sich um das Verhältnis der Form zu ihrem Inhalt: ob sie den Inhalt zum Ausdruck bringen muß, wie er auch ist, mag er auch noch so furchtbar oder häßlich sein — und auch die klassische Kunst kann solchen Inhalt wählen — oder ob sie einzig und allein dem Gesetz der eigenen Schönheit folgen und um ihrer selbst willen da sein darf und in sich selber selig dauern. Der Sturm und Drang hatte sich in dieser unsterblichen Frage für die charakteristische Kunst entschieden, und so auch der junge Goethe, der sie die einzig wahre nannte. Herders Lehre enthusiasmierte ihn damals, daß sich Gedanke und Sprache wie Seele und Leib verhalte. Wenn Klopstock „Darstellung" forderte, so hieß dies gar nichts anderes, als daß der Inhalt sich in der Form darstellen soll. Dies machte die Dichtung des Sturms und Drangs so „malend". Gewitter und Jagd verlangten eine donnernde und peitschenknallende Sprache und einen stürmisch bewegten Rhythmus. Ein vom Schmerz aufgewühlter Mensch hat nicht die Haltung einer schönen Statue. Die charakteristische Kunst also ist diejenige, welche ihren Inhalt in seinem zeitlichen Dasein darstellt, und ihn nicht aus der Zeit enthebt und in die Form versetzt. Sie ist Ausdruck der Zeit, und dies machte auch ihre Beziehung zur Romantik, wo sie in Kleist zum Siege kam. Diese Kunst hat kein dauerndes Maß, mit dem sie messen könnte. Sie richtet also nicht durch ihre Form, wie es die Klassik tut. Sie hat die Objektivität der Liebe, wo jene die Objektivität der Gerechtigkeit besitzt. Sie ist nicht in sich selber selig und vollendet, wenn ihr Inhalt unselig und unendlich ist. Sie fühlt mit ihm und hat nur diesen einen Wunsch, seine Schwingung auch in anderen Seelen zu erregen, daß sie mit ihm, mit seinem Schmerze wie mit seiner Freude, mit seiner Höhe wie mit seiner Tiefe schwingen. Dies hat Kleist einmal mit großartiger Klarheit so gesagt:

„Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. Und auch dir, Freund, dünkt mich bliebe nichts zu wünschen stbrig: dem Durstigen kommt es, als solchem, auf die Schale nicht an, sondern auf die Früchte, die man ihm darin bringt. Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Gröberem, Körperlichem, verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich dir mitteilen will, und nur darum bedarfst du, um mich zu verstehen, der Rede. Sprache, Rhythmus, Wohl-

Digitized by Google

klang usw., so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkte betrachtet, nichts als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst verschwinden zu machen. Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält und uns an nichts erinnert als an sich selbst."

Man pflegt die romantische Dichtung formlos zu nennen, und sie ist es in der Tat, wenn man sie an klassischer Dichtung mißt und klassische Form vermißt. Nur hat es nicht den geringsten Sinn, ihr damit auch einen Urteilsspruch zu sprechen, denn hier ist nicht Schwäche und Unvermögen, sondern ein gänzlich andersgerichteter Wille, der in sich selber seinen Wert besitzt. Aber man sollte vielleicht auch nicht von einer „romantischen Form" sprechen, denn im Begriff der Form liegt nun einmal die zeitlose Dauer, die Geschlossenheit und Vollendung. Form und Klassik ist völlig eins, wie auch das Maß. Nur gibt es eben noch einen anderen Wert als zeitlose Dauer und Vollendung, und dieser ist in keine, wenn auch noch so weite Form zu schließen und mit keinem Maß zu messen. Denn er heißt Unendlichkeit und ist das Gegenteil von Form und Maß. Wenn die Klassik den Romantikern vorwarf, daß sie formlos seien, so warf die Romantik mit ganz dem gleichen Rechte den Klassikern ihre Form vor. Sie schien ihr im Widerspruch zu stehen mit Gott und der Liebe und der wahren Dauer. Die Romantik nannte die Form gerade: vergänglich. (Z. Werner.)

Es fragt sich nun, ob diese romantische Stellung zur Form nicht im Widerspruche steht mit jener Abstraktion vom Gegenstande, von der bereits die Rede war und die in Sehnsucht nach dem Mythos umschlug. Aber jener romantische Weg nach innen, vom Objekt also fort, war keineswegs ein Weg zur reinen Form im Sinne Schillers etwa, der das Objekt durch Form vernichtete. Denn das romantische Ich hatte jene objektive Gültigkeit des klassischen Menschentums nicht und war nicht zeitlos dauernd, nicht Form des Menschentums, sondern unendlich, sehnsüchtig und gesetzlos. Wenn es also seine innere Bewegung ohne Ende und Gesetz zum Gegenstande des Gedichtes machte, so schuf es damit keine Form, auch wenn es nur die reine Bewegung des Gemütes ohne allen weiteren Inhalt war, wie etwa in den Gedichten Tiecks. Wenn es aber die Gegenstände der äußeren Welt bewegte, mit ihnen und um sie spielte wie ein Wind, ein Wasser mit Blumen, so hatte doch dieser romantische „Spieltrieb" mit dem, den

Digitized by Google

Schiller meinte und aus dem die klassische Dichtung kam, nichts mehr zu tun. Denn der klassische Spieltrieb war, wie man sich erinnert, die Versöhnung des Formtriebs und des Stofftriebs. In ihm spielt die zeitlose Form mit dem zeitlichen Stoff, und der Stoff mit der Form in diesem Sinne, daß beide wie aus eigenem und freiem Willen die Forderung des andern im Spiele der Kunst erfüllen. Ergebnis ist die Harmonie, die Einheit von Gesetz und Zeit, von Form und Stoff, die Schönheit. Aber der romantische Spieltrieb ist nicht solche Harmonie, sondern die souveräne und gesetzlose Herrschaft des einen Triebes, der gewiß nicht Stofftrieb ist, doch auch nicht Formtrieb. Sondern es ist der unendliche Trieb der Romantik eben, der seine Freiheit und Grenzenlosigkeit dadurch errettet, daß er mit dem Gegenstande, der ihn begrenzt, nur spielt, nicht seinen Willen erfüllend, wenn nicht aus Ironie, sondern ihn verwandelnd, verlassend, zu ihm kehrend, ihn umschweifend, schmückend und zum Schmucke machend und immer über ihm, um ihn, außer ihm bleibend. Wenn der klassische Spieltrieb zur lebenden Gestalt, zur Schönheit führte, so führte der romantische zur Arabeske. Gleichzeitig mit der Arabeskenkunst von Runge wurde auch das romantische Gedicht dazu, und Friedrich Schlegel erklärte die Arabeske, zu denen er die Romane von Jean Paul rechnete und zu denen auch die „Lucinde" und der „Godwi" gehörten, für die einzigromantischen Produkte des gegenwärtigen Zeitalters. Er hielt die Arabeske für eine ganz bestimmte und wesentliche Form der Poesie. Novalis nannte sie die sichtbar gewordene Musik, was Goethe von der Architektur sagte! Brentano führte in seinem „Gustav Wasa" „sprechende Arabesken" auf. Es ist sehr charakteristisch, daß Goethe auch von der Arabeske, die er zur „Kunst im höheren Sinne" nicht zählen konnte, noch verlangte, daß sie sich an die ewigen Formen der Natur halte. Denn Willkür war ihm verhaßt wie nichts. Mehr als die Arabeske aber liebte er das reine Ornament der griechischen Tragödie etwa, deren Form durch ihre Symmetrie und Schönheit so für sich selber wirkt, daß sie auch den tragischen Schrecken noch vernichtet.

Aber die Romantik ging auch über die Arabeske noch hinaus zu einer abstrakten Kunst, in der die Willkür schwieg und die erlöste Form allein zu herrschen scheint, jedoch nur scheint. Man wundert sich wohl manchmal, daß gerade die Romantik (und der Barock) einen solchen Kultus mit festen und dauernden Formen trieb, wie dem Sonett und den romanischen Systemen sonst, Formen also, welche, von ihrem jeweiligen Inhalt losgelöst, ein eigenes Dasein haben und durch die Zeiten gehen. Wie kommt eine Kunst zu ihnen, welche doch sonst solche Dauer gerade nicht kennt, welche in neuer Sprache und neuen Rhythmen ihr neues Erlebnis schöpferisch und frei zum Ausdruck brachte und sich in keine allgemeine Form verbannen ließ, welche die antike Rhythmik in freien Rhythmus verwandelte und jedes Maß zerbrach. So gibt es also doch romantische Formen,

Digitized by Google

die losgelöst vom Gegenstande dauern und in sich selber selig sind? Und stößt dies nicht alles um, was hier über die Romantik ausgesagt wurde? In der Tat: jene Worte von Kleist gegen die ausdruckslose Form, die oben angeführt wurden, waren — gegen die Romantik gerichtet, in der die Gefahr lag, daß man sie für einen Kultus leerer Formen halten konnte. So wenig aber, wie der logische Bau der Scholastik ihren mystischen, unendlichen Geist widerruft, so wenig tut es hier die „reine Form" der Romantik.

Man weiß von dem Interesse der Romantik für die Mathematik und wundert sich auch hier, der Maßkunst zu begegnen, wo man doch alles Maß zerbrach und alle Metrik, weil das Unendliche mit klassischem Maß nicht zu messen war. Aber in dieser Wissenschaft fand nun die Romantik den erfolgreichen Versuch: das Unendliche doch zu messen. So verstand sie die Mathematik und fand hier Geist von ihrem Geiste. „Das Unendliche," sagt Novalis einmal, „ist in der Mathematik das Ideale", und er freute sich an der „Wunderbarkeit der mathematischen Figuren" aus diesem Grund. Er dachte freilich an eine „wahre Mathematik", die im Morgenlande zu Hause ist und in Europa zu einer bloßen Technik entartete, und träumte von einer „Revolutionierung der Mathematik". Es geht in ganz der gleichen Richtung, wenn Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz über Lessing von jedem philosophischen Werke eine „symbolische Form" verlangte, weil jedes das Universum bedeuten soll. So fand er bei manchen Philosophen alles kreisförmig, andere konstruieren im Schema der Triplizität, andere in Ellipsen. Immer aber sind es mathematische Formen. Lessings Form war die transcendentale Linie, die immer nur im Bruchstück erscheinen kann, weil ihr eines Zentrum in der Unendlichkeit liegt.

Auf die Dichtung wurde die mathematische Symbolik von A. W. Schlegel übertragen. Die romanischen Reimsysteme verstand er so. Im Anschluß an die Dreizahl der Danteschen Terzinen sprach er von der Heiligkeit der Zahlen. „Denn die Zahl ist das Sinnbild der Zeit und diese die ideelle Evolution des Unendlichen." Das Sonett wurde von der Romantik ganz mystisch gedeutet, und dies war nicht der letzte Grund, warum sich der Kampf der jüngeren Romantik mit ihrem fanatischsten Gegner, J. H. Voß, gerade um das Sonett drehte. Die abstrakte Form der Romantik war also genau im Gegensatz zu der reinen Form der klassischen Dichtung Ausdruck und Sinnbild der Unendlichkeit.

Digitized by Google

Die Sprache

Unter den vielen und niemals noch befriedigenden Antworten auf die Frage nach dem Wesen der Dichtung steht diejenige wohl in größtem Ansehen heute, daß sie die Kunst der Sprache sei. Andere Zeiten dachten anders, und es gab führende Ästhetiker, welche der Sprache nur die untergeordnete Rolle des technischen Mittels zuerkannten. Der so naheliegende Einwand gegen die Überschätzung der Sprache freilich, daß es doch in der Dichtung gerade auf den Gehalt ankomme, ist nicht sehr ernst zu nehmen. Denn Sprache ist ja nicht nur klingender Ausdruck des Gedankens, sondern auch der Gedanke selbst, ein schon geformter Inhalt, und dieses gibt dem Formproblem der Dichtung seine ganz besondere Eigentümlichkeit im Kreis der Künste sonst. Die Sprache selbst ist gleichsam nur der Schlummer des dichterischen Geistes. Die Aufgabe ist, ihn zu erwecken, aus Sprache wirklich Kunst zu machen. Dazu gehörte denn, daß der Gedanke selbst zur Sprache dränge, Sprache werde und ungesprochen seine Seele aushauchen müßte.

In der Tat: was man „poetisch" nennt — auch in einer Landschaft, einem Gemälde, einem Mädchen —, ist das „Sprechende" in ihnen, das mit der Schönheit ihrer Form und Erscheinung gar nichts zu tun hat. Die Form vielmehr ist hier nur Wort und Zeichen. Daß gerade solch poetisch genannten Dinge so oft die „stillen" Dinge sind, spricht nicht dagegen. Es ist die sprechende Stille, die man poetisch nennt. Aber der Sinn der „Sprache" hat sich hiermit weit über jenen Sinn hinaus gedehnt, den man mit diesem Worte zu verbinden gewohnt ist, und es ist denn auch wirklich die Schwäche jener Erklärung, welche unter Dichtung die Kunst der Sprache versteht, daß sie die Sprache in zu engem Sinne nimmt. Gehört in einem Drama etwa all das, was nicht gesprochenes Wort ist, nicht zu der Dichtung? Nicht die sprechende Geste und nicht die sprechende Stille und das sprechende Bild? War es ein anderer als der Dichter, der diese Visionen hatte? Man entgegnet vielleicht, daß auch all dies gesprochenes Wort werden müsse; jede Geste sei in Shakespeares Sprache schon enthalten und jedes Bild, und das ist auch gewiß der Fall. Aber darum ging doch Geste und Bild nicht verloren. Die Sprache, kann man nun auch umgekehrt sagen, ist schon in der

Digitized by Google

Geste und im Bilde gestaltet und enthalten. Was ist hier Anfang und was Ende? Die Wahrheit ist, daß es einen einzigen, unteilbaren Ausdruck der Dichtung gibt, den man nur mit Sprache in jenem weitesten Sinne bezeichnen kann, daß alles Sprechende, die sprechende Gestalt und Geste, das sprechende Ereignis und der sprechende Mensch, darein begriffen ist. Denn alles kann zum Wort und Zeichen werden. In diesem umfassenden Sinn ist also Dichtung wirklich die Kunst der Sprache, und das Formproblem der Dichtung wäre dieses, wie man sprechend mache.

Es scheint aber zunächst, als ob der Stilgedanke auch diese einheitliche Formel zerstöre, indem der klassische Dichtstil allein im Worte zu gestalten scheint, während etwa die Dichtung Kleists den Willen hat, alles zum Worte zu machen. Aber dieser Unterschied, so bedeutsam er auch ist, löst sich doch bald in Schein auf. Denn wenn auch gewiß der klassische Stil des Dramas etwa dem sprechenden Menschen nicht die sprechende Gebärde, Gestalt und Umwelt gibt, sondern dieses alles dem Gesetz sprachloser Schönheit unterwirft, so bedenke man doch, daß — Sprache so verstanden — auch die klassische Sprache selbst nicht sprechend wäre. Auch in der Klassik ist alles und nicht nur das Wort in gleichem Maße sprechend, nämlich in einem anderen Sinn als in dem Sprachsinn eines Kleist; und wie schon früher ganz allgemein gesagt werden mußte, daß die vermeintliche Ausdruckslosigkeit des klassischen Stiles doch eben der Ausdruck des klassischen Geistes sei, der sich so still nur auszudrücken vermag, so ist nun an dieser Stelle zu sagen, daß in ganz dem gleichen Sinn auch alles im klassischen Stile sprechend ist. Wenn Goethe die Gebärde seiner Iphigenie nicht angibt, so geschieht dies darum nur, weil ihre Gebärde sich aus dem Gesetz des reinen Menschentums, das sich in ihr verkörpert, und also aus diesem Körper wie von selbst versteht. Ihre Geste spricht von der Schönheit der Gestalt wie ihr Wort von der stillen Schönheit ihrer Seele.

Aber die merkwürdige Frage muß denn doch gestellt werden: ob Sprache überhaupt dem klassischen Geiste zum vollen Ausdruck dienen kann, ob sie nicht seine tiefste Intention doch ihrem Wesen nach zerstören muß. Winckelmann hat von der stillen Größe der klassischen Kunst gesprochen. Hat Stille hier nicht wirklich auch den Sinn von Sprachlosigkeit in jeder Bedeutung des Wortes? Goethe wollte in Iphigenie eine stille Seele gestalten. Kann solche Seele wirklich noch eine Sprache sprechen, die dieser Stille Ausdruck gibt? Wem solche Frage sinnlos scheint, dem sei gesagt, daß Goethe selber schwer mit ihr gerungen hat. Seine ganze Sehnsucht nach der bildenden Kunst kam daher. Er fühlte, daß er seine letzte Absicht doch niemals in Sprache gestalten könne, nicht etwa nur in deutscher Sprache, die ihm freilich noch besondere Hindernisse entgegenstellte, sondern in Sprache überhaupt; denn „das Wort bemüht sich nur umsonst, Ge-

Digitized by Google

stalten schöpferisch aufzubaun". Daß Goethe ihm die letzten Möglichkeiten der Gestaltung abrang, reichte noch nicht hin. Er mußte es wirklich wie ein tragisches Schicksal empfinden, daß er zum Dichter geboren war und nicht zum Plastiker. Denn jenes Sein, das seiner Seele vorschwebte, war nur in Stein zu gestalten. Die letzte Intention des klassischen Geistes, der aus der Zeit erlösen will, ist immer Raumgestalt. Daher auch jeder klassische Stil der Dichtung noch die deutliche Tendenz zur Plastik hatte. Wenn Schiller über das Wesen der Schönheit und der Kunst philosophierte, so sprach er eigentlich immer von der Plastik, und immer schwebten ihm die griechischen Gestalten vor. Auch die Ästhetik des klassischen Goethe war eine Ästhetik der bildenden Kunst. Zutiefst besteht eine Feindschaft zwischen zeitloser Form und Sprache.

Nun aber wende man sich einmal der anderen Seite zu. Es war der Wille der Romantik, alles und nicht nur das Wort zur Sprache zu machen. Ihr Wesen ist Sprache. Aber was will sie mit allen Worten und Zeichen zum Ausdruck bringen? Unendliches, Unaussprechliches. Ja, als schwere Schuld empfindet es Empedokles am Ende, daß er das göttliche Geheimnis im Wort ausgesprochen habe. Auch der romantische Geist mußte es wie ein tragisches Schicksal empfinden, wenn er ein Dichter war. Denn niemals konnte er die Tiefe seines Willens in das Wort erschöpfen. Auch seine Sprache rang nur schmerzlich mit dem Worte, das viel zu enge Form für den unendlichen Gehalt des Geistes war. Wenn aber die Klassik den Weg der Erlösung zur plastischen Kunst hin ging, so strebte die Romantik dazu hin, Musik zu werden. Denn wie der klassische Geist in der plastischen Gestalt die Sprache der ewigen Idee vernahm, so hörte die Romantik in der Musik allein die Sprache des unendlichen und gemeinsamen Geistes. Man sieht: es liegt im Wesen der menschlichen Sprach für alle Dichtung, welche es auch sei, das tragische Schicksal verborgen, und in aller Sprachkunst wird, wer hören kann, die Stimme vernehmen, welche nach Erlösung von der Sprache ruft.

Wenn man es so versteht, dann muß das Formproblem der Dichtung nun anders heißen: wie kann die Sprache dem Ausdruck der zeitlosen Idee oder des unendlichen Geistes angenähert werden, wie kommt die Dichtung über ihre eigene Form hinweg?

Es gibt in allgemeiner Beziehung auf die Sprache nichts, was für die Stellung des klassischen und des romantischen Geistes zu ihr charakteristischer wäre als dieses, daß sich die Klassik mit dem Problem, was überhaupt die Sprache sei, mit ihrem Ursprung und Wesen so gut wie gar nicht beschäftigt hat, während dieses Problem im Zentrum der romantischen Gedanken stand, wie es auch im Zentrum des Sturms und Drangs gestanden hatte. Dieses ist wahrlich kein Zufall und sagt schon ein ganz entscheidendes Wort auch über die klassische und

Digitized by Google

romantische Sprache aus. Wie in so vielem also steht die Romantik auch hier dem Sturm und Drang sehr nahe und wäre ohne Herder kaum zu denken. Daß nun der Sturm und Drang sich so tief mit dem Problem der Sprache einließ, das ist aus seinem allgemeinen Drang zum Ausdruck schon begreiflich. Aus gleichem Grunde kam diese Zeit zu ihrem Studium der Physiognomik. Aus dem Drang zum Ausdruck leitete denn auch der junge Herder den Ursprung der Sprache ab, und es war der chaotische Mensch, dessen Ausdruck er in der ursprünglichen Sprache fand. Denn das eine Gefühl, in dem alle Sinne zusammenströmen, ist die Quelle der Sprache. Will der ursprüngliche Mensch sein Erlebnis der Welt zum Ausdruck bringen, so ahmt er die Welt nicht in ihrem bildhaften Sein, sondern in dem Ausdruck ihres Lebens, ihrer Seele nach, an dem er sie erkennt und versteht, der ihm Merkmal und denn auch Merkwort wird. Dieser Ausdruck aller Dinge ist ihr Laut, die Musik ihrer Bewegung in der Zeit. Der Urmensch sieht nicht, sondern hört die Welt, und was nicht selber klingenden Ausdruck hat, empfängt ihn durch die Analogie der Sinne, welche auch Bild in Klang verwandeln kann. Die Sprache also ist Nachton der tönenden, klingenden, singenden, donnernden, rauschenden, flüsternden Welt. Diese Herleitung der Sprache hängt ganz offenbar mit dem eigenen Welterlebnis des Sturms und Drangs zusammen. Denn dieser auch erlebte die Welt nicht mit dem Auge, sondern durch das Ohr. Er sah nicht ihre Gestalt, sondern hörte ihre Musik und lauschte ihr bezaubert. Denn diese war Ausdruck von Geist und Seele, und so ist es denn auch in der dichterischen Sprache dieser Zeit, welche alles ja zu seinem Ursprung zurückführen wollte, so charakteristisch, daß diese Sprache mit dem Laute malend war. Wenn der Klassizismus mit seiner Sprache das bildhafte Sein der Welt auch bildhaft malen wollte und die Dichtung hier mit der bildenden Kunst den Wettkampf aufnahm, so beginnt nun Klopstock jene Sprache zu sprechen, welche Empfindung und Gegenstand im Ton zum Ausdruck bringt und in diesem und nur in diesem Sinne malend ist. In der Sprache zuerst wird jene Beziehung von Form und Inhalt hergestellt, von der bereits die Rede war: die Form wird unmittelbarer Ausdruck des Gehaltes in der Zeit. Das war es, was Klopstock mit Darstellung und Aktion bezeichnete.

Man kann nun gewiß auch in der Sprache von Goethe und Schiller und Voß auf solch lautmalende Stellen zeigen. Aber keineswegs ist dies noch irgendwie das eigentlich sprechende Moment der klassischen Sprache. Sondern hier hat wiederum die Form jene Ferne zu ihrem Gehalt angenommen, der ihr die Möglichkeit des eigenen Daseins, der eigenen Schönheit und Melodie gewinnt. Wenn sie malend ist, so malt sie für die Anschauung. Bricht dann der klangliche Ausdruck einmal aus, so ist er um so ausdrucksvoller in der Stille rings umher, aber das Wesen dieser Sprachkunst bestimmt er nicht.

Digitized by Google

Man kann vielleicht aus Goethes Sprache auf seine Ansicht von dem Ursprung und Wesen der Sprache schließen. Der junge Goethe war von Herders Lehre, daß sich Gedanke und Ausdruck wie Seele und Leib verhalte, ganz erschüttert. Der spätere Goethe wird der Meinung gewesen sein, daß sich im Worte nicht der klangliche Ausdruck seines Inhalts gestaltet habe, sondern daß es die Idee, das zeitlose Wesen des Dinges aus der Fülle seiner zeitlichen Erscheinungen abgezogen habe. So wenigstens tut es sein eigenes Wort mit zunehmender Deutlichkeit, und alles, was man von typisierendem Geist in ihm wahrnehmen kann, hat diese Richtung. Zuletzt wird dieser Wille zum Typus sogar stärker als der Wille zur Anschauung, was in der Zeit seiner Mitte ganz eins gewesen war, und seine Sprache nimmt jenen abstrahierenden Charakter an, den man törichterweise aus Altersschwäche zu erklären und zu entschuldigen versucht. In Wahrheit spricht sich hier ein neuer und grandioser Wille aus, ein Bekenntnis zu einem idealen Sein, das nicht nur jenseits aller Zeit, sondern nun auch jenseits aller Raumgestalt, aus der Erscheinung zurückgetreten, gesehen ist und also von jeder bildhaften Anschauung nur in das zeitliche Dasein wieder herabgezogen würde.

Man kann ein Gedicht von Goethe mit einem von Brentano oder Tieck schon dem Klang der Sprache nach kaum miteinander verwechseln. Die Romantik spricht wiederum jene Sprache, welche den Gehalt im Klang und Rhythmus der Worte zum Ausdruck bringt. Brentanos „Lustige Musikanten" sind in der Zeit der Klassik gar nicht zu denken.

Aber solch malende Sprache, welche sich denn oft, wie schon das siebzehnte Jahrhundert, an der Nachahmung von Stimmen der Natur und musikalischen Instrumenten versuchte, war nicht die eigentliche Leistung der Romantik. Was fehlte, war die schöpferische Tat des sprechenden Geistes. Bei Nachahmung gehörter Klänge konnte die Romantik nicht stehen bleiben. Sie bedurfte der Übersetzung und Symbolik. Eine durch und durch romantische Leistung war denn auch jene Sprache erst, welche die Laute ohne irgendwelche naturalistische Nachahmung wie Farben gleichsam behandelte, mit denen Stimmung und Empfindung auszudrücken ist. Man weiß, wie die Romantik jene Vertauschung von Farben und Tönen liebte, welche ein chaotisches Erlebnis zum Ausdruck bringt. A. W. Schlegel suchte solch Beziehung der Vokale zu den Farben auf ganz objektive Formeln zu bringen. Indem die romantische Sprache sich solcher Lautsymbolik bediente, wurde sie in einem ganz wörtlichen Sinne, ohne daß sie naturalistisch wurde, malerisch, pittoresk, und der Gegensatz ihres Ausdruckswillens zu dem der klassischen Sprache wurde deutlich. Nicht mehr die Form, sondern die Farbe des Tones war Träger des Ausdrucks, weil nur sie die Farbe des Gemütes, die Stimmung auszudrücken vermochte. Aber selbst dieses noch war einer ganz konsequenten Romantik zu nachahmend, zu wenig schöpferisch.

Digitized by Google

Es waren nur Stimmungen, die so gemalt wurden, aber auch Stimmungen sind immer noch bestimmt. Was die Romantik aber, wo sie ganz rein zur Sprache kam, zum Ausdruck bringen wollte, war der unendliche Geist, der keinen irgendwie bestimmten Inhalt mehr besaß — denn jeder Inhalt ist Grenze und Bestimmung —, sondern nur unendlich war. Die Romantik wußte wohl, daß die Sprache solchen Geistes nur die Sprache der Töne, nur Musik sein könne. Novalis dachte denn auch an Gedichte: „Bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang", und Ludwig Tieck ging an ihre Verwirklichung. Wie — fragte er einmal — es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? „Liebe denkt in süßen Tönen, denn Gedanken stehn zu fern. Nur in Tönen mag sie gern alles, was sie will, verschönen." Es ist wie das Motto der romantischen Sprache.

Das Verhältnis von Klang und Inhalt dreht sich in dieser Sprache um. Der Klang des Wortes ist nicht mehr Leib und Erscheinung seines Inhaltes, sondern der Inhalt des Wortes deutet nur noch seinen Klang und sucht ihm einen Leib zu geben. Der Unterstrom der Musik rauscht in dieser Sprache, welche ihre Erscheinung ist, weil es das Schicksal des Dichters ist, daß er als ein Dichter so schmerzlich nach dem Worte ringen muß. Im „Sternbald" gibt es Gedichte, welche den Klang der Instrumente — Flöte, Violine, Waldhorn — in das Wort zu hauchen suchen. Die Zwischenspiele der „Verkehrten Welt" sind Symphonien in Sprache. Aber diese Gedichte unterscheiden sich gar nicht wesentlich von den sonstigen Gedichten Tiecks. In ihnen allen ist es die Musik, die sich zum Wort verdichtet hat. So entstand jene eigentümliche Geistigkeit seiner Sprache, die schon A. W. Schlegel und Jean Paul aufgefallen war. Es ist nicht die Vergeistigung von Klopstocks Sprache, die alle sinnliche Anschauung durch Steigerung über jede Vorstellung hinaus und Abstraktion verflüchtigt. Sondern es ist dieses, daß der sinnliche Klang der Sprache gleichsam durchsichtig wird, durchhörbar, und in ihm der Geist wie transparent erscheint. „Die Seele des Gedichtes", sagte Tieck einmal, „soll in einem freundlichen Widerhall und einem zarten Schwung und Tanz der Laute schweben wie in einem klaren, durchsichtigen Körper."

Waldlied.

Waldnacht! Jagdlust!
Leis' und ferner
Klingen Hörner,
Hebt sich, jauchzt die freie Brust!
Töne, töne nieder zum Tal,
Freun sich, freun sich allzumal
Baum und Strauch beim muntern Schall.

Digitized by Google

Kling' nur, Bergquell!
Epheuranken
Dich umschwanken,
Rieseln durch die Klüfte schnell!
Fliehet, flieht das Leben so fort,
Wandelt hier, dann ist es dort, —
Hallt, zerschmilzt ein luftig Wort.

Waldnacht! Jagdlust!
Daß die Liebe
Bei uns bliebe,
Wohnen blieb' in treuer Brust!
Wandelt, wandelt sich allzumal,
Fliehet gleich dem Hörnerschall: —
Einsam, einsam grünes Tal.

Kling' nur, Bergquell!
Ach, betrogen —
Wasserwogen
Rauschen abwärts nicht so schnell!
Liebe, Leben, sie eilen hin,
Keins von beiden trägt Gewinn: —
Ach, daß ich geboren bin!

Eine neue Meinung von Sprache überhaupt wird in solcher Dichtung deutlich: Sprache ist nicht Nachahmung und nicht Widergabe vom Eindruck, der von außen kommt, sondern sie ist schöpferische Tat des Geistes, Ausdruck wie Musik. Man wird auch in der Sprachphilosophie der Romantik diese Auffassung finden. Sie ist aus dem Geiste des Idealismus entstanden. Sprache also ist schon erste und ursprünglichste Dichtung. Sie empfängt ihr Gesetz nicht von der Welt, sondern sie ist es, die der Welt das Siegel des Geistes aufdrückt. Sie faßt sie in die Form des Geistes. Sie dichtet die Welt. Am Anfang war das Wort.

Man wird nun auch wirklich finden, daß Zeiten mit solchem Spracherlebnis schöpferischer in der Sprache sind als andere. Wie Klopstock, und von ihm begeistert, hat der junge Goethe kühnste Schöpfungen von neuen Worten, Wendungen und Satzgefügen gewagt, und wie anders hätte er auch sein neues Erlebnis zum Ausdruck bringen sollen. Der spätere Goethe hielt sich mehr an die Gegebenheit der Welt und die der Sprache. Man kann einem Vergleich verschiedener Gedichtfassungen entnehmen, daß er gerade auch in dieser Richtung änderte. Der letzte Goethe erst fand wiederum den Mut und auch die Kraft zu kühnen und gewagten Schöpfungen, wie sie der Sprache Hölderlins, Jean Pauls und Kleists ganz selbstverständlich eigen sind.

Digitized by Google

Der magische Idealismus des Novalis hat den schöpferischen Geist der Sprache bis zur Magie erhoben: Worte sind nicht allgemeine Zeichen — Töne sind es, Zauberworte, mit wunderbarer Kraft begabt. Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung und ruft ins Dasein. In der heiligen Sprache der frühesten Menschen war jeder Name das Losungswort für die Seele jedes Körpers der Natur, und mit schöpferischer Gewalt erregten diese Schwingungen alle Bilder der Erscheinungen. „Die irdischen Dinge," heißt es auch in den ‚Herzensergießungen', „haben wir in unserer Hand, wenn wir ihren Namen aussprechen." Man empfindet ja auch wirklich in der romantischen Sprache, besonders bei Novalis, diese magisch-beschwörende Kraft des Wortes. Sie ist es, welche Schatten aus dem Totenreiche holt und den märchenhaftesten Dingen eine Wirklichkeit des Daseins gibt, an die man wie verzaubert glauben muß. Romantische Dichtung hat immer etwas von Sprachbeschwörung. Sie ruft ins Dasein, während die klassische Sprache ein Dasein gestaltet.

Aber auch noch über den Geist des Menschen hinaus wird jetzt die Sprache erhoben, und sie wird zum heiligen Geist erklärt, der sich von oben auf den Dichter niedersenkt und ihn begeistert. So tat es Hölderlin. Die Sprache, sagte er, ist größer wie der Menschengeist, und so lange sei der Geist im Menschen noch nicht der vollkommene, als die Sprache ihn nicht alleinig hervorruft. Sie wirft das Netz über den Geist, in dem gefangen er den Gott aussprechen muß. Sie ist die Sprache des dichtenden Gottes. In Hölderlins Gesängen glaubte Bettina von Arnim diese Sprache zu hören: „Gewiß ist mir doch bei diesem Hölderlin, als müsse eine göttliche Gewalt wie mit Fluten ihn überströmt haben, und zwar die Sprache, in übergewaltigem raschen Sturz seine Sinne überflutend und diese darin ertränkend; und als die Strömungen sich verlaufen hatten, da waren die Sinne geschwächt und die Gewalt des Geistes überwältigt und ertötet ....."

Diese Heiligung der Sprache, wie sie hier von dem dionysischen Geiste Hölderlins ausging, fand endlich auch ihre christliche Deutung und Weihe durch Friedrich Schlegel. Er legte seine späte Lehre in einer „Philosophie der Sprache und des Wortes" nieder. Die Sprache ist die Offenbarung Gottes. Er hat dem Menschen das Wort verliehen, welches nun seine höchste Eigentümlichkeit und Würde ist. Er tat es, damit der menschliche Geist das Werkzeug der Erlösung habe. Die Sprache ist die Vergeistigung und Verklärung der Welt. Sie erlöst den Geist von der Herrschaft des Dinges im Raume, denn sie verwandelt alles Ding in Geist. Sie erlöst den Geist, der sich im Dinge selbst gefangen hat. Denn alles Bild ist Sinnbild, und das Wort ist es, das den Sinn des Bildes ausspricht. Es ist der Geist des abgefallenen Dinges. Es spricht von Gott und ist die Erinnerung an ihn. Die Sprache hebt alle Sonderung und Vereinzelung auf und

Digitized by Google

schafft die Gemeinsamkeit des einen Geistes wieder. Sie ist das gemeinsame Gedächtnis der in Vielheit abgefallenen und in Geschlossenheit gebannten Geister. Sie erkennen sich in ihr und begrüßen sich mit ihr. Die Sprache öffnet das Gefängnis der geschlossenen Form, so daß der Geist heraustritt und sich dem Geiste einigt. Wie Herder schon, so glaubte auch Friedrich Schlegel noch in den Aspirationen der Sprache den wehenden Hauch des Geistes zu vernehmen.

Man sieht: alles, was die Romantik sich ersehnte, ist hier auf die Sprache gehäuft wie auf einen Heiland, und die romantische Poesie ist gar nichts anderes, als in diesem Sinne Sprache, und der romantische Dichter eben der, dem das Wort verliehen wurde, damit er mit ihm den Geist der Welt erlöse. All jene Gedichte von Schlegel, Tieck, Brentano, die den Dingen der Natur die Zunge lösten und Sprache gaben, erhielten nachträglich diesen mystischen und religiösen Sinn. Wenn die klassische Sprache den Willen hatte, Gestalten „schöpferisch aufzubauen" und „das Wort in Anschauung zu verwandeln", so wollte umgekehrt romantische Sprache den Aufbau der Gestalten niederreißen, weil er das Gefängnis des Geistes ist, und die Anschauung in das Wort verwandeln. Auch die Werke der bildenden Kunst wurden in jener Fülle von romantischen Sonetten, welche ihnen gewidmet wurden, zu Sprache und Gespräch verwandelt und so dem Raum enthoben.

Wenn die romantische Sprache durch und durch metaphorisch ist, so will doch diese Bildlichkeit nicht etwa Anschauung erwecken, sondern sie vernichten. Wie Herder schon, so erkannte auch die romantische Sprachphilosophie gerade in der Bildlichkeit ursprünglicher Sprache die Abstraktion vom Gegenstande, die erste Schöpfung und Tat des Geistes aus sich selbst. Das Bild, so sagte Friedrich Schlegel, ist die Erlösung des Geistes von dem Ding. Indem er ein Bild von ihm dichtet, ist das Ding nicht mehr. Das Bild ist wie eine magische Formel, welche den Gegenstand in Geist verwandelt. Das romantische Bild ist einem Worte, einem Zeichen gleich, und mag es noch so sinnlich sein, so ist es ja doch Sinnbild und will nicht gesehen, sondern als sprachlicher Ausdruck erlebt werden. Je mystischer der Gedanke ist, desto metaphorischer ist die Sprache. Denn das Wort des unendlichen Geistes, der sich jedem Begriff und jeder Vorstellung entzieht, ist das sprechende Bild. So verstand Friedrich Schlegel die Bildlichkeit der Bibel und des Angelus Silesius.

A. W. Schlegel aber fand in der metaphorischen Sprache auch den dichterischen Ausdruck für die Identität aller Dinge. Denn wenn sie alles mit allem vergleicht, so meint sie Wahrheit. Man sieht also auch hier, worauf die romantische Sprache hinausgeht. Auch ihre Bildlichkeit und Vergleichung will den einen, unendlichen, gemeinsamen Geist aus der Geschlossenheit und Vielheit der Gestalten befreien. Was im Raume gesondert nebeneinander steht, fließt hier in

Digitized by Google

eins ineinander und eins spiegelt sich im andern. Jean Paul nannte einmal die Sprache: ein Wörterbuch vergilbter Metaphern. Er machte sie wieder blühend.

Goethe aber hat unter der Metaphorik der Sprache wahrhaft gelitten und sich von ihr zu befreien versucht. Er dichtete und dachte, um sich klare Begriffe von den Dingen zu verschaffen. Er wollte sie nehmen, wie sie sind, und nicht, wie sie sich spiegeln. Es soll keinen Unterschied geben zwischen Gegenstand und Erkenntnis. So wie er zwischen dem Auge und der Welt kein Glas ertragen konnte, so sollte es auch zwischen der Welt und seiner Erkenntnis von ihr kein verwandelndes Organ geben. Ein solches aber ist die Sprache. Goethe sah, daß schon das reine Wort, als Zeichen und Abstraktion, mehr von dem bezeichneten Ding entfernt, als daß es zu ihm führt. Ist aber das Wort dazu noch metaphorisch, eine potenzierte Sprache also, Spiegelung des Spiegels, so verdunkelt und entstellt es nur noch mehr das reine, klare Sein. Vergleicht es alles mit allem, so führt es den gegliederten Kosmos in das Chaos über. Darum wollte Goethe die klare Erkenntnis und reine Anschauung von diesem Feinde befreien, und nicht nur etwa in der Wissenschaft. Es konnte natürlich nur bei allgemeiner Tendenz bleiben. Nicht deswegen, weil Konsequenz den dichterischen Geist der Sprache aufgehoben hätte, sondern weil die Sprache eben — ob aus Reichtum oder Armut — einmal metaphorisch ist. Vergleicht man jedoch die Sprache Goethes mit der eines Jean Paul, Tieck und Kleist, so wird man die Tendenz nicht leugnen können, das reinste Wort zu setzen und so ein Dasein ohne Übersetzung zu gestalten. Diese Richtung endete dann in den Abstraktionen seiner Altersprache. Denn nun, wo er aus der Erscheinung zurücktrat, wollte er auch nicht mehr sie, sondern ihre Idee im Wort bezeichnen. Auch die Erscheinung schien dem letzten Goethe schon ein metaphorischer Ausdruck der ewigen Ideen zu sein, ein zeitliches Gleichnis für eine zeitlose Welt, so wie sie romantischen Geistern ein unendliches Sinnbild schien.

Die Sprache Hölderlins aber ist auch dort, wo sie gar nicht metaphorisch scheint, in einem tiefsten Sinn es doch, und dies ist ihr seltsamer und magischer Zauber, den jeder fühlt. Das Wort in seinen späteren Oden und Hymnen sagt mehr, als es zu sagen scheint. Es ist Symbol und Ausdruck weiter Sphären Geistes und Gefühls. Es ist umwittert und geladen von Bedeutung und schwer und trächtig von Sinn:

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilig nüchterne Wasser.

Digitized by Google

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehen
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

Aber der metaphorische Charakter der romantischen Sprache konnte auch noch anderen Ursprung haben. Er brauchte nicht aus jener Freiheit des schöpferischen Geistes zu entstehen, sondern die Sprache konnte von außen gleichsam gezwungen werden, sich in höchste Bildlichkeit zu flüchten. Der metaphorische Ausdruck gehört zu den wesentlichen Elementen einer Sprache, die man pathetisch nennt. Es ist ein vieldeutiges und kaum zu umgrenzendes Wort. Aber es ist klar, daß die Sprache eines Shakespeareschen Helden und nicht Iphigeniens pathetisch ist, und daß Schillers Sprachentwicklung sich mit der Mäßigung ihres Pathos vollzieht. Pathetisch ist der Stil des Barock und ist die Sprache Kleists, ist Aschylos, nicht Sophokles. Der klassische Stil dagegen hat das, was Aristoteles mit „Ethos" bezeichnet, wenn dieses im Unterschied von der zeitlichen Bewegung der Seele, welche das Pathos ausdrückt, die Sprache dauernden Charakters ist. Das Pathos ist an die Tragödie gebunden. Wo es nicht den tragischen Menschen ausspricht, wirkt es stillos oder komisch. Aber es ist mit dem tragischen Stil darum noch nicht eins. Sondern es ist ein Stil der tragischen Sprache. Pathos heißt Leid, und dieser Name schon sagt alles. Denn es kommt nur aus der Tiefe einer Seele, die von dem Sturm des Schicksals so aufgerührt und erschüttert wurde, daß sie sich zu solchem Wellengang der Sprache steigern muß. Das Pathos drückt unendliche Bewegung aus. Aber es gibt auch eine unendliche Bewegung der romantischen Sehnsucht, welche sich in eine süße und sanfte Melodie der Sprache ergießt, ohne irgend etwas von jenem gesteigerten und schweren Gange zu haben, der Erde und Himmel erschüttert und den man Pathos nennt. Das Pathos vielmehr spricht die unendliche Bewegung aus, zu der allein das tragische Schicksal nötigt. Wie sich das steigende Meer vom Sturm erlöst und die schwellende Wunde dem entzündeten Blute Raum schafft, so steigt und schwillt die Sprache des tragisch verwundeten und vom Schicksal aufgerührten Gefühls über jede Größe und jedes Maß hinaus. Alles, was in solche Bewegung hineingerissen wird und zur Sprache kommt, wird von ihr zerbrochen und überströmt und verliert das eigene Maß. Es wird unendlich verkleinert, unendlich vergrößert oder ganz verwandelt. Die ungeheuren „Übertreibungen" Shakespeares, Kleists entstehen so und sind noch nicht einmal der schwellenden Bewegung angemessen. Denn Pathos ist immer auch Leid um die enge Grenze des Wortes,

Digitized by Google

des Bildes, der Sprache. Daß die Poetik solch Elemente des schwellenden Stiles als Figuren und Ornamente bucht, dies zeugt von einem Mißverständnis ohnegleichen. Ein anderes ist es, ob eine tragische Dichtung die Größe hat, mit dem, was aus so tödlichem Leide kommt, das Opfer des tragischen Gottes zu schmücken wie zu einem Feste.

Eins aber gibt es nun, was die pathetische Sprache mit der Sprache der Komödie gemeinsam hatte, und zwar im Barock wie in der Romantik: und dieses ist das Wortspiel. Die Sprache Shakespeares und Kleists ist voll von ihm, sowie sich Brentanos Lustspiel „Ponce de Leon" überhaupt nur in ihm fortbewegt. Wo aber, wenn nicht in der Kapuzinerpredigt, wird man in Schillers oder Goethes Dramen solchen Brauch entdecken. Verteidiger und Deuter ihres Sinnes war A. W. Schlegel, und in der Tat: der Geist der Romantik ist in ihnen. Man hatte die Sprache als die ursprünglichste und freieste Schöpfung des Geistes erkannt, und diese Schöpfung gerade empört sich gegen den Schöpfer und zwingt ihm ihre Formen und Gesetze, ihre Grenzen und Sonderungen, ihre Worte mit dem Anspruch der Bestimmtheit auf. Damit der Geist wieder Herr seiner Schöpfung werde und Schöpfer seiner Sprache, darum spielte er mit Worten wie mit Bällen, verwandelte ihren Sinn und ihre Form nach eigener Laune, verband und trennte, wie es ihm gefiel und was er wollte. Ein solches Spiel tat letzten Endes nur, was die Romantik immer tat: indem es vermischte, was am weitesten auseinanderstand, und sonderte, was am innigsten verbunden war, schuf es aus dem geordneten, gegliederten, dauernden Kosmos der Sprache, ein neues Chaos, das immer neue Schöpfungen aus sich entlassen konnte, wenn die Liebe oder der Witz in es hineingriff.

In solchem Spiel verbirgt sich aber wie hinter einer Maske tiefe Wahrheit, und in der Sprache spiegelt sich das Bild der Welt. Wenn Worte gleichsam Masken vornehmen und Komödie miteinander spielen, zum Schein sich falsch verstehen und sich täuschen — der Schein der Welt hat sich in solchem Schein der Sprache noch einmal gebrochen. Die Sprache täuscht mit ihrer Sonderung und Vielheit und Geschlossenheit der Worte, die doch so mißverständlich sind. Ja, sie vielleicht ist an dem Schein der Welt die Schuldige. Wie nun die Metaphern der Romantik alles mit allem verbinden, und wie die Reime und Assonanzen der romantischen Form alles mit allem verschmelzen, so weisen auch die Wortspiele der romantischen Sprache mit ihrer Maskenfreiheit auf jene wahre Welt, welche die Romantik hinter dem Schein der Vielheit und Vereinzelung ahnte. Indem die fernsten Worte sich suchten und zusammenfielen, hob sich, wenn auch nur im Spiel, der Schleier der Sprache. Klang und Anklang der Worte sagte der Romantik, daß hier eine innere Beziehung, eine zueinanderziehende Liebe sei, und sie ließ sich von solchen Klängen des Zufalls, der ihr kein Zufall schien,

Digitized by Google

zu jener Wahrheit führen, die hinter den Worten liegt. So greift sie also hinter den Schein der Sprache, wie sie hinter den Schein der Welt zu greifen sucht, und das Spiel der Worte wird zur Komödie der Sprache, und die umgrenzten und bestimmten Formen ihrer Worte öffnen sich.

Man kann diesen Geist romantischer Verschmelzung auch sonst noch in vielen Eigentümlichkeiten der romantischen Sprache erkennen. Die kühnen Zusammensetzungen und Ballungen ferner, vieler Worte zu einem Wort, die in der Sprache eines Klopstock aus dem Willen zu fliegender Kürze kamen, sie kommen bei Kleist aus dem titanischen Drang, die Gliederungen und Umschlossenheiten der Sprache einzureißen. Sie kommen bei Hölderlin aus der Liebe und bei Jean Paul (der in einem eigenen Aufsatz über die Doppelwörter ihre völlige Verschmelzung ohne Naht verlangte) aus seinem Gefühl des Wachsens, Blühens, des einen ungeteilten Lebens, das von Form in Form hinüberfließt.

All dieses hatte in der Sprache der klassischen Dichtung keinen Raum. Die Sprache der Schillerschen Tragödie warf immer mehr von der barocken Last des Pathos ab, wenn sie auch noch manches bis zum Ende mit sich trug. Denn sein tragischer Mensch, wenn das Schicksal ihn erschüttert, erlöst sich nicht durch Steigerung in die Unendlichkeit, sondern durch die Erhebung zum Gesetz. Er spricht eine Sprache, welche die aufgerührte Bewegung des Gemütes bändigt, und deren Steigerung nur jene ist, welche das einzelne Individuum zur Gattung steigert. Solch Sprache aber hat nicht das unendliche Pathos, sondern Ethos, nämlich die Dauer des Maßes in sich, und läßt auch den Dingen ihr Maß.

Macbeth (Schiller):

Wär' es auch abgetan, wenn es getan ist,
Dann wär' es gut, es würde rasch getan!
Wenn uns der Meuchelmord auch aller Folgen
Entledigte, wenn mit dem Toten alles ruhte,
Wenn dieser Mordstreich auch das Ende wäre,
Das Ende nur für diese Zeitlichkeit —
Wegspringen wollt' ich übers künft'ge Leben!
Doch solche Taten richten sich schon hier,
Die blut'ge Lehre, die wir andern geben,
Fällt gern zurück auf des Erfinders Haupt,
Und die gleichmessende Gerechtigkeit
Zwingt uns, den eignen Giftkelch auszutrinken.
— Er sollte zweifach sicher sein. Einmal,
Weil ich sein Blutsfreund bin und sein Vasall —
Zwei starke Fesseln, meinen Arm zu binden!

Digitized by Google

Dann bin ich auch sein Wirt, der seinem Mörder
Die Tür verschließen, nicht den Todesstreich
Selbst führen sollte. Über dieses alles
Hat dieser Duncan so gelind regiert,
Sein großes Amt so tadellos verwaltet,
Daß wider diese schauderhafte Tat
Sich seine Tugenden wie Cherubim
Erheben werden mit Posaunenzungen,
Und Mitleid, wie ein neugebornes Kind,
Hilflos und nackt, vom Himmel niederfahren,
In jedes Auge heiße Tränen locken
Und jedes Herz zur Wut entflammen wird — —
Ich habe keinen Antrieb als den Ehrgeiz,
Die blinde Wut, die sich in tollem Anlauf
Selbst überstürzt und jenseits ihres Ziels
Hintaumelt.

Macbeth (A. W. Schlegel):

— — Wär's abgetan, so wie's getan ist, dann wär's gut,
Man tät' es eilig: — Wenn der Meuchelmord
Aussperren könnt' aus seinem Netz die Folgen,
Und nur Gelingen aus der Tiefe zöge:
Daß mit dem Stoß, einmal für immer, alles
Sich abgeschlossen hätte; — hier, nur hier, —
Auf dieser Schülerbank der Gegenwart, —
So setzt' ich weg mich übers künft'ge Leben. —

Doch immer wird bei solcher Tat uns schon
Vergeltung hier: daß, wie wir ihn gegeben,
Den blut'gen Unterricht, er, kaum gelernt,
Zurückschlägt, zu bestrafen den Erfinder:
Dies Recht, mit unabweislich fester Hand,
Setzt unsern selbstgemischten, gift'gen Kelch
An unf're eignen Lippen. —

Er kommt hierher, zwiefach geschirmt: — zuerst
Weil ich sein Vetter bin und Untertan,
Beides hemmt stark die Tat; dann, ich — sein Wirt,
Der gegen seinen Mörder schließen müßte
Das Tor, nicht selbst das Messer führen. —

Dann hat auch dieser Duncan seine Würde
So mild getragen, blieb im großen Amt

Digitized by Google

So rein, daß seine Tugenden, wie Engel
Posaunenzüngig, werden Rache schrein
Dem tiefen Höllengreuel seines Untergehens:
Und Mitleid, wie ein nacktes, neugebornes Kind,
Auf Windstoß reitend, oder Himmels Cherubim,
Zu Roß auf unsichtbaren, luft'gen Rennern,
Blasen die Schreckenstat in jedes Auge,
Bis Tränenflut den Wind ertränkt. —

Ich habe keinen Stachel,
Die Saiten meines Wollens anzuspornen,
Als einzig Ehrgeiz, der, zum Aufschwung eilend,
Sich überspringt und jenseits niederfällt. —

Es konnte nicht der Wille des klassischen Geistes sein, sich von der Herrschaft und dem Schein der Sprache zu erlösen, denn so erlebte er die Sprache nicht. Er wollte nicht hinter sie greifen, wie er auch nicht hinter den Schein der Welt zu greifen suchte. Wenn Goethe unter der Sprache litt, so war es darum, weil sie niemals ganz mit der Erscheinung zusammenfällt, und alles, was die Romantik tat, um den Schleier der Sprache aufzuheben, dies gerade schien ihm die Schuld an ihrer Scheinhaftigkeit zu tragen. Wenn der Stil des späten Goethe superlativisch steigerte, so stehen solche Steigerungen gerade — „allschönest", „allbegabtest", „letzteste" — durchaus im Gegensatz zu den romantischen. Denn sie wollen ja nur das reinste Wesen, den erschöpfendsten Inbegriff zum Ausdruck bringen, nicht aber das eigene Maß der Dinge im unendlichen Gefühl zerbrechen. Das „All", mit dem er nun so häufig die Worte in Verbindung setzte, war nicht mehr wie in seinem Jugendstil die chaotische Alleinheit, in die sich alles auflöst, sondern der kosmische Zusammenhang, der „Allverein", in den nun alles eingegliedert wurde, schon im Wort. Die neuen Zusammensetzungen, die in seiner späten Sprache wieder so häufig sind wie in der Zeit seines Sturms und Drangs, bekämpfen nicht mehr wie damals die Gliederung und Begrenzung der Dinge und der Worte, sondern, wie in der Sprache des Sophokles, fassen sie zu großen, simultanen, plastischen Anschauungen zusammen, was im Nacheinander der Zeit nicht als eine in sich selbst geschlossene Einheit gegenwärtig wäre. („Pappelzitterzweig", „Feuerwirbelsturm".) Es ist aber der gleiche Wille, der an anderen Stellen wiederum gewohnte Zusammenhänge auflöst („Farb und Bogen", „Thron und Stufe") und den Teilen somit Freiheit, Geschlossenheit und Gleichheit zuerkennt und damit in der Sprache jenes Bild des Kosmos spiegelt, in welchem alles Glied und alles Ganzheit ist.

Es ist nicht anders mit dem Satz und seinen Gliedern. Zunächst muß man bemerken, wie Zeitstil hier so leicht in Widerspruch gerät mit dem der Gattung

Digitized by Google

und sich der einen oder anderen Gattung auch geneigter zeigt. Es folgt aus der Objektivität der epischen Anschauung, vor der die Dinge der Welt vorüberziehen, ohne daß der schauende Geist ihnen sein Gepräge und seine Form verleiht, daß auch die epische Sprache das eine Maß der Gerechtigkeit für alles hat und nicht in Abhängigkeit und Beziehung setzt und über- und unterordnet, sondern alles ist hier Glied und alles Ziel, und dies nur macht den epischen Zusammenhang, daß alles stetig nacheinander folgt in der Zeit und nebeneinander steht im Raum. Wo aber die Dinge gegeneinanderstoßen und wo Herrschaft ist und Abhängigkeit, wo Wirkungen aus Ursachen herausgetrieben werden, Bedingungen auferlegt und aufgehoben werden und nichts für sich und in sich selbst geschlossen ist, sondern alles sich in Beziehung zueinander stellt, da ist dramatischer Sprachprozeß. Die lyrische Sprache endlich, nicht Anschauung und auch nicht Wille, hat das Ineinander des Gefühls zu ihrer Form. Sie stellt nicht nacheinander und bezieht auch nicht aufeinander, sondern hier dringt alles ineinander und alle Worte sind nur wie die Töne einer Melodie, die auf keine Weise zu zerlegen ist.

Hiermit sind natürlich nur die Grenzfälle und allgemeinen Richtungen bezeichnet. Aber es zeigt sich nun wirklich, daß die klassische Sprache, trotz der Intention des klassischen Geistes auf die reine Sonderung der Gattungen und Formen, doch auch im Drama und der Lyrik die Neigung zum epischen Gleichmaß nicht verleugnet. Die klassische Haltung eben ist der epischen an sich verwandt. Schiller selbst bemerkte, wie ihn während der Arbeit am Wallenstein unter Goethes Eindruck ein epischer Geist anwandelte, der die Sprache dieses Dramas breitete und entfaltete, und Schillers Übersetzung des Macbeth, welche gerade jene höchstbewegten Über-, Neben- und Unterordnungen der Shakespeareschen Sprache auf ein gleiches Maß und eine gleiche Fläche zu entfalten trachtete, war ebenso wie eine Übersetzung aus dem barocken in den klassischen Stil, auch eine aus dem dramatischen in den epischen.

Die Prosa natürlich ist an sich zur Konstruktion von Beziehungen geneigter als die rhythmische Sprache. Man kann es in der Literatur des 17. Jahrhunderts ganz deutlich bemerken, wie die so viel verschlungenen Wege der barocken Prosa doch von der rhythmischen Dichtung dieser Zeit keineswegs in gleichem Maße gegangen werden. Auch zwischen Goethes epischer Prosa und seinen rhythmischen Epen besteht ein Unterschied in dieser Hinsicht. Aber man braucht nur neben die Prosa Goethes die von Kleist zu stellen, und wiederum tun sich zwei Welten des Stiles innerhalb der Prosa auf.

Es gibt in der modernen Sprachwissenschaft den Streit um Ursprung und Wesen eines Satzes. (Wundt und Paul.) Ist er das schon vor dem Sprechen abgeschlossene und klare Gedankenbild, das sich nur, indem es Sprache wird, in jene Glieder zerlegt, aus denen ein Satz besteht, oder ist der Satz die sprach-

Digitized by Google

liche Form der im Sprechen erst entstehenden und zur Klarheit sich entwickelnden Vorstellung? Die Wahrheit ist, daß es sich in diesem Streit um eine Stilfrage handelt, bei der von Recht und Unrecht nicht zu sprechen ist. Es gibt Sätze von dieser und von jener Art, und man kann es ihnen wohl ansehen, wes Ursprungs sie sind. Kleist hat in seiner Abhandlung „Von der allmählichen Verfertigung des Gedankens beim Sprechen" seine Antwort und Entscheidung schon gegeben: Nichts ist vor dem Sprechen da, als eine völlig dunkle und gleichsam nur geahnte Vorstellung. Nichts ist fertig. Im Sprechen erst entwickeln sich Gedanke und Bild, so wie in einem Prozeß erst durch das Verhör die Wahrheit allmählich an den Tag tritt. Die Sprache ist ein Prozeß, eine dramatische Aktion. Sie verfertigt den Gedanken.

Man wird nun von Goethes klassischer Sprache solches nicht behaupten dürfen. Diese klare Übersicht und Ausgewogenheit und Gliederung konnte nur einer fertigen Vorstellung des inneren Gesichts gegeben werden. Der Satz war hier der Raum, in den das innere Bild als ein vollendetes heraustrat. Die Sprache Kleists dagegen ist ganz das Beispiel seiner Lehre. Man pflegt die verschlungene Form seines Satzes „Einschachtelung" zu nennen. Aber wie falsch ist gerade hier dies metaphorische Wort. Denn ein Kleistscher Satz ist eben kein fertiger und ruhender Raum, in den nun andere, kleinere Räume eingeschachtelt werden könnten. Der ganze Satz ist nicht vor seinen Teilen da. Sondern dieser Satz ist werdend in der Zeit, ist schöpferische Tat und Entwicklung und gestaltet so die Welt in Sprache zu Geschichte. Ob sich, wie in Goethes Sprache, ein angefangenes Glied erst in sich selbst vollendet und frei und gegenwärtig wird, das ist hier nicht entscheidend. In jedem Augenblick vielmehr reißt hier die Sprache an sich, was jetzt und gerade jetzt zu sagen ist. Bevor der Satz nicht fertig ist, bleibt alles offen, werdend, wachsend, sich gestaltend und erhellend. Es ist, als ob aus dem Block der Sprache der Gedanke erst herausgehämmert werde und mit jedem Worte mehr aus dem Dunkel tritt und sich nach allen Dimensionen hin vertieft.

Denn diese Form ist tiefenhaft. Man denke wiederum an Goethe.

Kleist:

> Der Forstmeister fragte, ob er nicht glaube, daß die Person, die die Frau Marquise suche, sich finden werde? — „Unzweifelhaft!" versetzte der Graf, indessen er mit ganzer Seele über dem Papier lag, und den Sinn desselben gierig verschlang. Darauf, nachdem er einen Augenblick, während er das Blatt zusammenlegte, an das Fenster getreten war, sagte er: „Nun ist es gut! Nun weiß ich, was ich zu tun habe!" kehrte sich sodann um, und fragte den Forstmeister noch, auf eine verbindliche Art, ob man ihn bald wiedersehen werde; empfahl sich ihm, und ging, völlig ausgesöhnt mit seinem Schicksal, fort. — —

Digitized by Google

Goethe:

Dieser stieg nun die Terrassen hinunter, musterte im Vorbeigehen Gewächshäuser und Treibebeete, bis er ans Wasser, dann über einen Steg an den Ort kam, wo sich der Pfad nach den neuen Anlagen in zwei Arme teilte. Den einen, der über den Kirchhof ziemlich gerade nach der Felswand hinging, ließ er liegen, um den andern einzuschlagen, der sich links etwas weiter durch anmutiges Gebüsch sachte hinaufwand; da, wo beide zusammentrafen, setzte er sich für einen Augenblick auf einer wohlangebrachten Bank nieder, betrat sodann den eigentlichen Stieg und sah sich durch allerlei Treppen und Absätze auf dem schmalen, bald mehr, bald weniger steilen Wege endlich zur Mooshütte geleitet.

Die Form des Goetheschen Satzes enthebt seinen Gehalt der Zeit. Vom ruhenden Standpunkte des anschauenden Geistes aus ist alles in ihm gleichermaßen fern und vergangen, und in der Folge der Geschichte ist nur die Stetigkeit der Linie sprechend und das gleiche Maß der Entfernung. Kleist aber verläßt diesen Standpunkt und stürzt sich in die Tiefe der Zeit. Er rückt und schiebt die Dinge gleichsam so, daß sich ihre reine und stetige Folge in die Dreidimensionalität der Zeit verwandelt. Ein Augenblick der Vergangenheit wird ihm gegenwärtig und sein Standpunkt. Von diesem aus aber ist anderes noch vergangener und anderes zu gleicher Zeit und anderes künftig. Sein Satz gestaltet diese zeitlichen Dimensionen. Man mache den Versuch: es wäre möglich, den gleichen Inhalt in einer reinen Folge zu entfalten. Aber er hätte dann für Kleist jeglichen Reiz, weil jede Bewegung, verloren. Kleist mußte sich, wie Hölderlin einmal von sich sagte, in die „Mitte der Zeit" stellen und konnte sie nicht anschauend und fern an sich vorüberziehen lassen. Dies ist es besonders, was man als so plastisch in seiner Sprache empfindet. Goethe freilich hätte sie sehr unplastisch genannt, weil er unter Plastik eben Zeitenthobenheit verstand. Es ist barocke Plastik, und man könnte sie nicht nur in der Zeitgestaltung, sondern auch in der Raumgestaltung der Kleistschen Sprache zeigen. Aber am sprechendsten bleibt doch diese zeitliche Tiefenform, und auch wo sich durch die Konstruktion des Satzes eine räumliche Vorstellung von unerhörter Plastik zu ergeben scheint, ist es in Wahrheit doch das zeitliche Verhältnis ihrer Teile zueinander, das von der Sprache gestaltet wird und ihren plastischen Charakter ausmacht.

Dies ist nun keineswegs der Sprachstil der romantischen Periode überhaupt, vielmehr ist es ein Einzelfall in jener Zeit und Ausdruck einer so eigenwilligen Persönlichkeit wie Kleist es war. Es scheint fast, als ob ein größerer Gegensatz wie zwischen seiner Sprache und der Sprache von Novalis kaum zu denken wäre. Aber sie treffen sich doch in einem entscheidenden Punkte. Denn auch die Sprache des Novalis gestaltet in der Form der Zeit und der Geschichte. Nur tut sie es mehr im Geiste der Gotik als in dem des Barock. Denn ganz ohne jene Kleistsche

Digitized by Google

Verschlungenheit und Tiefe geht diese Sprache in lauter kleinen und ganz einfach gebauten Sätzen fort. Eine Form, die Goethe zum Ausdruck schmerzlich verhaltener Bewegung brauchte (wie am Ende des „Werther" etwa), ist im „Ofterdingen" zur Grundform einer Erzählung geworden, deren Gang ein ruhig fortschreitender ist. Man kann zur Erklärung solcher Einfachheit nicht dabei stehen bleiben, daß sie eine altertümliche und kindliche Geistigkeit zum Ausdruck bringe. Dieser Stil ist viel zu bewußt, als daß man nicht tiefere Absicht in ihm erkennen müßte. Kein Zweifel: Novalis meinte den wahrhaft geschichtlichen Stil zu schreiben. Man weiß, wie er Geschichte verstand: als freie und schöpferische Entwicklung, ohne Kausalität, welche keinen anderen Zusammenhang als den besitzt, den die Töne einer Melodie besitzen. Wenn also diese Sprache in so einfacher Form erzählt, ohne andere Beziehungen und Zusammenhänge zu konstruieren, als den rein melodischen Schritt von Satz zu Satz, so entwickelt sie schöpferisch und frei, wie die Zeit es tut, und ist die wahre Sprache der Geschichte.

Heinrich war erhitzt, und nur spät gegen Morgen schlief er ein. In wunderliche Träume flossen die Gedanken seiner Seele zusammen. Ein tiefer blauer Strom schimmerte aus der grünen Ebene herauf. Auf der glatten Fläche schwamm ein Kahn. Mathilde saß und ruderte. Sie war mit Kränzen geschmückt, sang ein einfaches Lied und sah nach ihm mit sanfter Wehmut herüber. Seine Brust war beklommen. Er wußte nicht warum. Der Himmel war heiter, die Flut ruhig. Ihr himmlisches Gesicht spiegelte sich in den Wellen. Auf einmal fing der Kahn an sich umzudrehen. Er rief ihr ängstlich zu. Sie lächelte und legte das Ruder in den Kahn, der sich immerwährend drehte. Eine ungeheure Bangigkeit ergriff ihn. Er stürzte sich in den Strom; aber er konnte nicht fort, das Wasser trug ihn. Sie winkte, sie schien ihm etwas sagen zu wollen, der Kahn schöpfte schon Wasser; doch lächelte sie mit einer unsäglichen Innigkeit und sah heiter in den Wirbel hinein. Auf einmal zog es sie hinunter. Eine leise Luft strich über den Strom, der ebenso ruhig und glänzend floß wie vorher. Die entsetzliche Angst raubte ihm das Bewußtsein. Das Herz schlug nicht mehr. Er kam erst zu sich, als er sich auf trockenem Boden fühlte. Er mochte weit geschwommen sein, es war eine fremde Gegend. Er wußte nicht, wie ihm geschehen war. Sein Gemüt war verschwunden. Gedankenlos ging er tiefer ins Land. Entsetzlich matt fühlte er sich. Eine kleine Quelle kam aus einem Hügel, sie tönte wie lauter Glocken. Mit der Hand schöpfte er einige Tropfen und netzte seine dürren Lippen. Wie ein banger Traum lag die schreckliche Begebenheit hinter ihm. Immer weiter und weiter ging er, Blumen und Bäume redeten ihn an. Ihm wurde so wohl und heimatlich zu Sinne. Da hörte er jenes einfache Lied wieder. Er lief den Tönen nach. Auf einmal hielt ihn jemand am Gewande zurück. „Lieber Heinrich," rief eine bekannte Stimme. Er sah sich um, und Mathilde schloß ihn in ihre Arme. „Warum liefst du vor mir, liebes Herz," sagte sie tiefatmend. „Kaum konnte ich dich einholen." Heinrich weinte. Er drückte sie an sich. — „Wo ist der Strom?" rief er

Digitized by Google

mit Tränen. „Siehst du nicht seine blauen Wellen über uns?" Er sah hinauf, und der blaue Strom floß leise über ihrem Haupte. „Wo sind wir, liebe Mathilde?" „Bei unsern Eltern." „Bleiben wir zusammen?" „Ewig", versetzte sie, indem sie ihre Lippen an die seinigen drückte und ihn so umschloß, daß sie nicht wieder von ihm konnte. Sie sagte ihm ein wunderbares geheimes Wort in den Mund, was sein ganzes Wesen durchklang. Er wollte es wiederholen, als sein Großvater rief und er aufwachte. Er hätte sein Leben darum geben mögen, das Wort noch zu wissen.

Zu einem anderen Typus wiederum gehört die Sprache des Hyperion. Ihr Satz ist offen und unendlich. Wenn Goethes klassische Satzform den ursprünglichen und abgeschlossenen Bestand eines vor der Sprache fertigen Gedankenbildes in sich schließt, so tritt hier ein Gefühl, indem es Sprache wird, auch in die Zeit, verwandelt sich und wächst, indem es sich dem Zustrom immer neuen Lebens offenhält. Dieses Gefühl kann sich, auch im Kleistschen Sinne, nicht „verfertigen", nicht fertig werden, auch allmählich nicht, und es kann nur wachsen an Intensität und Tiefe. Was unendlich ist, das ist auch unerschöpflich und verlangt nach immer neuem Ausdruck. So geschieht es in diesem Satz. Immer neue Bestimmungen treten zu den Worten. Die Worte selbst verwandeln sich und häufen sich, und wo die Sprache einmal solchem Zustrom offen ist, da ist die Möglichkeit des Wachstums ganz unendlich, und wenn der Satz sich auch nach außen schließt, so spricht das Gefühl doch über ihn hinaus unendlich weiter.

„Jawohl, mein Alabanda," sagt' ich; „da gehn wir heiter in den Kampf, da treibt uns himmlisch Feuer zu Taten, wenn unser Geist vom Bilde solcher Naturen verjüngt ist, und da läuft man auch nach einem kleinen Ziele nicht, da sorgt man nicht für dies und das, und künstelt, den Geist nicht achtend, von außen, und trinkt um des Kelches willen den Wein; da ruhn wir dann erst, Alabanda, wenn des Genius' Wonne kein Geheimnis mehr ist, dann erst, wenn die Augen all in Triumphbogen sich wandeln, wo der Menschengeist, der langabwesende, hervorglänzt aus den Irren und Leiden und siegesfroh den väterlichen Äther grüßt. — Ha! an der Fahne allein soll niemand unser künftig Volk erkennen; es muß sich alles verjüngen, es muß von Grund aus anders sein; voll Ernsts die Lust und heiter alle Arbeit! nichts, auch das Kleinste, das Alltäglichste nicht ohne den Geist und die Götter! Lieb und Haß und jeder Laut von uns muß die gemeinere Welt befremden und auch kein Augenblick darf einmal noch uns mahnen an die platte Vergangenheit!"

Man pflegt die Sprache des Hyperion griechisch zu nennen und kann sie doch nicht falscher bezeichnen. Sie steht vielmehr der Sprache des Orients näher. Denn ihre Bewegung geschieht in der Form des Parallelismus, den Friedrich Schlegel einmal die „geflügelte Urform der poetischen Bewegung" nannte. Wie eine Seele nach dem Glauben des Orients durch die wechselnden Gestalten eines sich immer erneuenden Lebens wandert, so wandert in dieser Form ein

Digitized by Google

Wort, ein Bild, ein Satz durch die wechselnden Gestalten seines Ausdrucks, immer und doch niemals sich selber gleich. Denn seine Dauer eben ist Verwandlung. Es ist eine Wanderung nicht durch den Raum, sondern durch die Zeit, ein Wachstum an Vertiefung, intensiv. Die Wiederkehr der äußeren Form bei innerer Verwandlung drückt nur die Einheit und die Dauer dessen aus, was sich verwandelt. Es ist eine völlig offene Form, die immer weiter sich verwandelnd dauern kann.

Nur eine Möglichkeit ist da, daß sie sich auch innerlich abschließt: wenn nämlich die Parallelität zur Antithese wird, und diese ist auch wirklich die einzige Form, in welcher der Parallelismus auch in die klassische Sprache einzog. Ein Gedanke kehrt sich in sein Gegenteil, ein Pol zum Gegenpol. Auch dies also: eines in der Dauer der Verwandlung. Aber diese Verwandlung ist abgeschlossen. Denn die Pole, welche die Enden umspannen, schneiden jede weitere Verwandlung ab. Die Möglichkeiten sind erschöpft, der Kreis ist ausgemessen. Die Sprache Schillers ist nicht nur, wo sie philosophisch ist, vom Geist der Antithese innerlichst geformt. Goethe bildete mit ihr jene Verse, die schon ihrer rhythmischen Form nach antithetisch sind: Alexandriner und Pentameter. Die antithetische Form konnte die Sprache der klassischen Polarität sein. Als dem späten Goethe die innere Polarität jeglichen Dinges, durch die es überhaupt erst zu Gestalt und Wesen wird, durchsichtig wurde, hat er auch das Wort so transparent gemacht, daß der antithetische Geist in ihm erscheint: dunkelhell, gelassenkühn, zartkräftig, westöstlich, Wechselдauer.

Nun war die Antithese freilich auch eine der wichtigsten Formen in der barocken Sprache des 17. Jahrhunderts. Aber sie hatte hier den ganz entgegengesetzten Sinn und Ausdruck. Sie schloß nicht ab, sondern sie schloß aus. Dieser barocke Stil, der so ganz aus der Gebrochenheit des Menschen kam, aus seinem Erlebnis nämlich der endlichen Zeit und der unendlichen Ewigkeit, dem die Enden auseinanderfielen, die Harmonien sich lösten, war wie eine Gestaltung des Widerspruches an sich. Er umfaßte die Pole nicht, sondern freute sich schmerzlich, daß sie auseinanderfallen und sich tödlich spannen. Er sah die Zweiheit nicht als Mitte, Spiel, Versöhnung, Gleichgewicht, Umschließung, sondern er sah sie als den Widerspruch eben, der einen ästhetischen Reiz in der Zeit besitzt und nur eine mystische Auflösung: in der Unendlichkeit. Die barocke Antithese ist, mit einem Worte, wirklich: Entgegensetzung, die klassische aber: Synthese. Dort Ausschluß, hier Zusammenschluß und Einschluß. Dort Sturz von Pol zu Pol, hier Polarität und Mitte.

Eine andere Triebkraft war es wiederum, welche die Sprache eines Jean Paul so ganz unendlich machte. Auch sie gestaltet nicht den fertigen und abgeschlossenen Gedanken durch die Sprache. Hier aber ist es die Sprache selbst, die zu immer

Digitized by Google

neuer Sprache reizt. Denn die Reizbarkeit Jean Pauls durch Sprache, durch das Wort, ist wahrhaft grenzenlos. Die Urbedeutung des Wortes, seine Bildlichkeit, sein Doppelsinn, sein Klang, reizt ihn zu immer neuer Wendung und Verwandlung. Er scheint mit der Sprache zu spielen. Aber sie spielt in Wahrheit mit ihm. Er ist ihr Instrument, das jeder Hauch von ihr zum Ton bewegt. Hier ist vor Sprache überhaupt nichts da, geschweige abgeschlossen. Die Sprache schafft erst alles. Dies setzt ein so grenzenloses Vertrauen in sie voraus, wie es nur ein romantischer Dichter haben konnte. Jean Paul vertraute sich ihrer Bewegung an wie ein Schiffer dem Meere und dem Winde. Denn er wußte, daß die Sprache selbst schon eine romantische Dichtung ist. Goethe mißtraute gerade ihrem dichterischen Geiste, weil er vom wahren Sein zu leicht entfernt. Jean Paul aber ließ sich so gern durch diesen Geist vom wahren Sein entfernen und über dessen Grenzen tragen.

Diese romantische Tendenz der Sprache nun, auf welche Weise und aus welchen Trieben auch immer unendliche Dauer zu gestalten, machte einen neuen Sprachschatz erforderlich, eine Fülle von Worten, Wendungen und Formen, über welche die klassische Sprache nicht zu verfügen brauchte. Es ist sehr bezeichnend, daß der Ruf nach „Synonymen" gerade im Sturm und Drang (von Klopstock, Herder, Lenz) und in der Romantik (von Jean Paul) so laut erhoben wurde. Man brauchte viele Worte für ein jedes Ding und eine jede Empfindung. Denn was unendlich ist, erschöpft sich nicht mit einem Namen, schließt sich nicht ein in ihn, sondern verlangt nach Wendung, Verwandlung und Vertiefung. Die Sprache der Romantik mußte farbig sein. Synonyma aber sind die Farben des Wortes. Daher suchte der Sturm und Drang wie auch die Romantik in den Dialekten, welche ja selbst die farbigen Brechungen der einen Sprache sind, in den Handwerkssprachen und in vergangenen Zeiten nach so farbigen Worten und Wendungen. „Desto besser," sagte Jean Paul, „desto bereicherter ist die deutsche Sprache, je mehr Sprachfreiheiten, Wechselfälle, Anomalien eben da sind." Er war daher „für alle Synonymen und Doubletten der Grammatik", und seine eigene Sprache ist denn auch wirklich voll von ihnen.

Man wird von der klassischen Sprache diesen Eindruck der Farbigkeit nicht empfangen. Das klassische Wort wollte allgemein und zeitlos gültig sein. Es gibt gewiß in Schillers und Goethes Sprache dialektischer Ausdrücke genug. Aber es waren vereinzelte Erinnerungen an ihre Heimat, an Schwaben und an Franken, und sie haben für den Stil ihrer Sprache gar keine sprechende Bedeutung. Wenn Schlegel bemerkte, daß bei den Griechen ihre Dialekte nicht Abarten einer Hauptsprache waren, sondern verschiedene Stile der Nationalbildung bezeichneten, die mit denen der griechischen Poesie zusammenhingen, so wollte er dadurch die einzige Möglichkeit einer klassischen Dialektdichtung und auch hier

Digitized by Google

das klassische Gesetz der Sonderung und Gliederung erweisen. So hat auch Schlegel andererseits die Mischung aller Dialekte in der Sprache des Homer aus seiner Richtung auf allgemeine Gültigkeit entwickelt.

Goethe hat in seinen klassizistischen Gedichten viel archaistische Worte angewendet. Aber sie haben hier einen ganz anderen Sinn als in der Sprache der Romantik, bei Novalis etwa. Denn sie wollen ja der Sprache nicht Altertümlichkeit und auch nicht Farbe geben, sondern es sind erhabene Worte, erhabene nämlich über die Zeit, Worte von zeitloser Gültigkeit und Würde. Wenn aber Novalis Archaismen brauchte, so enthob er seine Sprache nicht der Zeit. Er gab ihr vielmehr die romantische Ferne der Zeit, welche ziehende Sehnsucht weckt, und eine altertümliche Farbe: die Farbe der Zeit.

Was aber waren es nun für Worte, ihrer Gattung nach, welche die sprechendsten in den verschiedenen Stilen waren, die Sprachführer gleichsam? Denn immer kann man bemerken, daß die Neigung eines Stils auch hierin nach einer Richtung geht. Im Sturm und Drang war das sprechende Wort: das Zeitwort. Dieses wurde von Herder als das eigentliche Urwort angesehen. Denn Sprache hatte nach seiner Lehre ihren Ursprung in dem Ausdruck der tönenden, handelnden, bewegten Welt, und ehe noch der Träger der Bewegung sich zum Worte abstrahierte, war diese selbst, der Ausdruck und die Stimme allen Lebens, Wort geworden. Das war nun keineswegs nur eine wissenschaftliche Meinung, sondern hier sprach sich eine Liebe aus. Herder beneidete die orientalische Sprache um ihren Reichtum an Verben, welche zum Ausdruck des bewegten Lebens fähig machen, und was anders wollte denn die Sprache des Sturms und Drangs zum Ausdruck bringen?

So kam es denn, daß Klopstock, der nicht den Rhythmus nur, sondern auch die Sprache zum „Zeitausdruck" gestalten wollte, eine unendliche Fülle von neuen Zeitworten, ob nun durch Ableitung, Neubildung oder Entdeckung schuf. Daß er solche, welche zeitmatt geworden waren, wieder mit dem Geiste der Zeit beseelte, indem er Verben ohne Aktivität zu Führung und Regierung aufrief, denen, welche still in der Mitte der Zeit standen, eine Richtung und ein Ziel gab, indem er passiven Zustand in Aktion und beharrenden in transitiven verwandelte, indem er Verben dorthin stellte, wo die Substanz bisher allein gestanden hatte und sie selbst zu Trägern der Substanz erhob. An Stelle des Beiwortes liebte er das „Wechselwort" zu nehmen, „das zugleich Zeit ausdrückt; dies tut das Beiwort nicht". Der junge Goethe und der ganze Sturm und Drang folgte Klopstock auf diesem Wege, wie auch später Kleist.

Aber je gegenständlicher Goethes Anschauung wurde, um so gegenständlicher und substantieller auch seine Sprache, und Schiller stieg zu jenen letzten Begriffen von „Person und Zustand", Dauer der Substanz und Wechsel in der

Digitized by Google

Zeit, was den sprachlichen Träger der Substanz, das Substantiv, zum klassischen Hauptwort machte. Das Zeitwort bekam in der klassischen Sprache die Funktion, welche die Zeit im klassischen Rhythmus hatte. Wie hier das zeitlose Maß sich gerade in der Zeit behauptet, die Dauer sich im Wechsel erst bewährt, so wurde die Substanz vom Zeitwort in die Zeit versetzt, um gerade hier zu dauern und zu „wesen".

Die Romantik aber dachte anders über Zeit und Dauer. Friedrich Schlegel hat die romantische Meinung über die beharrende Substanz und damit auch über das Wort, das sie bezeichnet, ausgesprochen, wenn er sie den sündhaftesten und verwerflichsten Irrwahn nannte. So wenig es ein Gesetz gibt, so wenig auch Substanz. Denn es gibt nichts, was in der Zeit von Dauer ist, und darf nichts geben, weil alles in der unendlichen Verwandlung und auf dem unendlichen Wege zu Gott begriffen ist. Beharrung ist nur Schein.

Man kann denn auch bemerken, wie das Zeitwort wieder in der Sprache der Romantik, bei Hölderlin und Kleist besonders, zu neuer Ehre kommt, und bei Jean Paul, der sich sogar ein Register aller Zeitwörter anlegte, weil er der Meinung war, „daß man überhaupt nur durch die Gewalt über die Zeitwörter die Herrschaft über die Sprache erhalte".

Es war aber doch nicht eigentlich das Zeitwort, welches im Sprachstil der Romantik führte, und dadurch unterscheidet er sich doch vom Stil des Sturms und Drangs. Das eigentlich romantische Wort war das Beiwort. Es kam der romantischen Sprache nicht sowohl darauf an, die zeitliche Bewegung und Verwandlung zu gestalten, als vielmehr den wechselnden Zustand, die Brechung und die Farbe der Zeit. Sie legte das Gewicht auf das, was die Seele und die Empfindung an die Dinge heranwirft („Adjektiv"), und nicht auf diese selbst und ihre zeitliche Bewegung. Die romantische Seele wollte mit dem Beiwort ihr Erlebnis von den Dingen und der Welt zur Sprache bringen und ihnen seelischen Gehalt für substantiellen geben. Novalis erklärte in der Tat die Beiwörter für „dichterische Hauptwörter", und Musset konnte einmal mit gutem Grunde sagen, daß Romantik nichts anderes als die Poesie der Beiworte sei.

Ein Beiwort gibt es freilich, das gerade dem klassischen Sprachstil eignet: das schmückende, das epitheton ornans, und dieses fehlt der Sprache der Romantik. Denn es spricht ja nur aus, was in der Substanz schon eingeschlossen und enthalten ist. Es ist nicht schöpferisch, sondern nur erschöpfend, nicht Farbe, sondern Form, und nicht zu verwandeln und zu vertiefen wie das romantische Beiwort, sondern nur zu wiederholen, wie es Homer und Goethe tun.

Die wahrste Heiligung und Verklärung aber geschah dem romantischen Beiwort durch Hölderlin. Denn sein so oft bemerkter Brauch: Beiworte in neutrale Substanzen zu verwandeln, zeigt eben an, daß Hölderlins Substanz die Seele

Digitized by Google

ist und nicht der Gegenstand an sich. Die ganze Verwandlung des menschlichen Erlebnisses von Goethe zu Hölderlin hin spricht sich in dieser neuen Krönung dessen aus, was bisher „nur" Beiwort war. Es ist jetzt Wort geworden.

Das Wort aber bekommt Gewicht und Sinn erst durch seine Stellung im Satz, und die Wortstellung erst spricht das letzte und entscheidende Wort darüber aus, ob wohl der Satz ein zeitlos abgeschlossenes Gebilde ist oder aber ein wachsendes und in der Zeit erst werdendes. Man darf jedoch in dieser Hinsicht die verschiedenen Sprachen nicht mit einem Maße messen. Wenn die griechische Sprache etwa an kein allgemein gültiges Gesetz der Wortstellung gebunden war, so tat dies ihrem plastischen Charakter keinen Abbruch. Denn die formale Klarheit und Bestimmtheit der griechischen Wortbildung machte in jedem Augenblick auch bei freiestem Durcheinander den geistigen Zusammenhang noch durchsichtig und gegenwärtig. Daß nun die zueinander gehörenden Worte räumlich auseinanderstanden, dies schloß vielmehr den Satz erst ganz zusammen, und gerade dadurch wurde deutlich, daß hier ein fertiges Gedankenbild zur Sprache wurde. Nur deshalb konnten hier die Worte so gestellt werden, wie sie es wurden, weil schon das letzte gegenwärtig war, wenn man das erste sprach. Anfang und Ende eines griechischen Satzes verhält sich zueinander wie Kopf und Fuß einer Statue. Jetzt konnte das Gesetz der reinen Form entscheiden, die Melodie, der Rhythmus und die Plastik, wie die Worte aufeinander folgen sollen.

Die deutsche Prosa ist ja nun an ein Gesetz der Wortstellung gebunden, womit jedoch noch nichts für die deutsche Dichtung ausgesagt ist. Für diese vielmehr ist Gebundenheit oder Freiheit eine Frage des Stils. Klopstock hat in einem eigenen Fragment „Von der Wortfolge" behauptet, daß die Dichtung von der prosaischen Stellung nicht nur abweichen dürfe, sondern daß es ihre Pflicht sei, abzuweichen. Es ist sehr merkwürdig, wie die griechische Sprache, die doch selbst von so anderem Geiste war, auch darin den Sturm und Drang entfesselte, so wie es auch die griechische Rhythmik tat. Klopstock führte als Gründe der freien Wortfolge an: Leidenschaft, Erwartung, Bewegung, Spannung. Ein anderes Mal: den Unterschied der Dichtung von der bildenden Kunst, die auf einmal da ist, während Dichtung in der Zeit entsteht.

Die hymnische Sprache des jungen Goethe war eine Erfüllung von Klopstocks Lehre. Aber die Entwicklung von Goethes Sprache ging zu einer neuen Gebundenheit. Es war keine Annäherung an die Prosa etwa und auch keineswegs an den Gebrauch, die Norm des Alltags, sondern nur an das ewige und eine Maß. Wenn seine Sprache gerade dort, wo sie mit der Antike in Wettkampf trat, die freiere Stellung der Worte zeigt, so ist dies dann nur „Freiheit", wenn man den falschen Maßstab der prosaischen Sprache an sie legt, von der sie

Digitized by Google

abweicht. Man vergleiche sie aber mit der dichterischen Sprache des Sturms und Drangs und man wird die völlig andere Intention dieser „Freiheit" sofort empfinden. Es war nicht nur der Wille, das Bild der Sprache dem Urbilde der Antike anzugleichen, so wie es Voß in seiner Übersetzung des Homer zum erstenmal versucht hatte, sondern es geschah hier wirklich eine ähnliche Entstehung der Sprache als Formung eines abgeschlossenen Gedankenbildes. Spannung, Erwartung und Bewegung war hier nicht die Intention. Diese Wortstellung gibt vielmehr erst der Sprache Goethes die statische, statuarische Haltung. Wenn jetzt ein Beiwort spät zu seinem Worte tritt, so, weil das Wort noch gegenwärtig ist und nicht verwandelt, sondern gleichsam nur bekränzt wird. Wenn das Beiwort wie ein Ankündiger seinem Worte vorauseilt, so, weil das Wort schon sichtbar ist.

Niemand jedoch hat mit der gleichen Treue zu dem antiken Urbild die Worte gestellt wie Hölderlin in seiner Übersetzung Pindars und auch in den hymnischen Gesängen seiner späteren Zeit. Aber solche Stellung ist in deutscher Sprache eben etwas anderes als in der griechischen. Es ist nicht dieses, daß hier der Mangel an formaler Hörbarkeit der Wortbeziehungen sie unverständlich machte, oder als ob es sonst irgendetwas gebe, was dieser wundervollen Sprache vorzuwerfen wäre. Aber sie hat einen anderen Stil als die Sprache der Griechen. Sie ist die letzte Erfüllung jenes Stiles, dem die Gedichte Hölderlins schon lange vor seinen griechischen Übersetzungen zuneigten. Dieser Stil ist mehr vom Geiste der Musik bestimmt als dem der Plastik. Von jener bleibenden Gegenwärtigkeit des klassischen Wortes und von der Abgeschlossenheit des Gedankenbildes, vor der Sprache schon, ist hier die Rede nicht. Die Dauer dieser Sprache ist Erinnerung und Melodie. Wenn hier das Beiwort spät zu seinem Worte tritt, so ruft es gleichsam das schon verklungene zurück, und wie man wohl von Toten sich erinnernd Schönes, Neues, Schöpferisches aussagt, so geschieht es hier. Der Gott, von dem Hölderlin sagte, daß er in ihm Sprache werde, war der Gott der Zeit. „Die Sprache Gottes," sagte Hölderlin einmal, „ist das Werden und Vergehen." Vor ihm zerbrachen die Gesetze der Vernunft, und mit ihnen darf man diese Sprache auch nicht messen. Noch in der Zeit des Wahnsinns, als die Worte oft schon gleich Verirrten stehen, manche stumm und manche rufend, ist es immer noch dies unendliche Zeitgefühl Hölderlins, der freie Rhythmus und die Melodie, was ihren Platz bestimmt.

Auch die Sprache der Pentheſilea scheint ihrer äußeren Gestalt nach an die klassische Sprache zu erinnern. Aber man stelle sie nur in Vergleich mit der Sprache von Goethes Helena und man wird den anderen Geist dieser freien Wortstellung spüren. Wenn sie an die Antike mahnt, so ist es das dionysische Gefühl, das in ihr ausbricht.

Digitized by Google

Pentheſilea.

. . . . . und die Locken dann
Entrüſtet um entflammte Wangen ſchüttelnd,
Hebt ſie vom Pferdesrücken hoch ſich auf,
Und ſenkt, wie aus dem Firmament geholt,
Das Schwert ihm wetterſtrahlend in den Hals,
Daß er zu Füßen hin, der Unberufne,
Dem Sohn, dem göttlichen, der Thetis rollt.
Er jetzt, zum Dank, will ihr, der Peleide,
Ein gleiches tun; doch ſie bis auf den Hals
Gebückt, den mähnumfloſſenen, des Schecken,
Der, in den Goldzaum beißend, ſich herumwirft,
Weicht ſeinem Mordhieb aus und ſchießt die Zügel,
Und ſieht ſich um, und lächelt, und iſt fort.

Denn ein dionyſiſcher Tanz der Worte regt dieſe Sprache zu unendlicher Bewegung auf. Rückgreifend, vorgreifend, zerreißend, verbindend, verwandelnd und durcheinanderwirbelnd hat dieſe Sprache den Strom und Sturm der Zeit in ſich. So wie Gedanke und Gefühl ſich verfertigt, ſo ſtehen die Worte hier. In Verſen wie den folgenden kann man die völlige Verwandlung des Gefühls, während es zu Sprache wird, ganz deutlich auch dem Inhalt nach erkennen, und auch wie dies die freie Stellung der Worte notwendig macht.

Der Prinz von Homburg.

Nun denn, auf deiner Kugel, Ungeheures,
Du, der der Windeshauch den Schleier heut,
Gleich einem Segel, lüftet, roll' heran!
Du haſt mir, Glück, die Locken ſchon geſtreift:
Ein Pfand ſchon warfſt du, im Vorüberſchweben,
Aus deinem Füllhorn lächelnd mir herab:
Heut, Kind der Götter, ſuch' ich, Flüchtiges,
Ich haſche dich im Feld der Schlacht und ſtürze
Ganz deinen Segen mir zu Füßen um:
Wärſt du auch ſiebenfach, mit Eiſenketten,
Am ſchwed'ſchen Siegeswagen feſtgebunden!

Bei Schiller wird man ſolcher Sprache dem Inhalt und der Form nach nicht begegnen.

Nimmt man nun zu ſo untrüglichen Zeichen einer erſt werdenden und ſich verfertigenden Sprache noch die untrüglichſten hinzu: nämlich die Einſchaltungen, Umkehrungen und Verwandlungen einer ganz anders begonnenen Satzform, was auch in der Sprache des Sturms und Drangs ſo häufig war, und Schiller tilgte, wo er es in Shakeſpeares Sprache fand, dazu noch all die offenen Formen:

Digitized by Google

Wunsch und Frage und Ausruf und den unendlichen Wechsel all dieser Formen, der für die Sprache Hölderlins, Jean Pauls und Kleists so sehr charakteristisch ist, so wird man in einem letzten Vergleich von Schiller und Kleist zwei Pole des Sprachstils zu erkennen vermögen.

Wallensteins Tod. 2. Aufzug, 3. Auftritt.

... Und mitten in die Schlacht ward ich geführt
Im Geist. Groß war der Drang. Mir tötete
Ein Schuß das Pferd, ich sank, und über mir
Hinweg, gleichgültig, setzten Roß und Reiter,
Und keuchend lag ich, wie ein Sterbender,
Zertreten unter ihrer Hufe Schlag.
Da faßte plötzlich hilfreich mich ein Arm,
Es war Octavios — und schnell erwach' ich,
Tag war es, und — Octavio stand vor mir.
„Mein Bruder," sprach er, „reite heute nicht
Den Schecken, wie du pflegst. Besteige lieber
Das sich're Tier, das ich dir ausgesucht.
Tu's mir zu Lieb'. Es warnte mich ein Traum."
Und dieses Tieres Schnelligkeit entriß
Mich Banniers verfolgenden Dragonern.
Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag,
Und Roß und Reiter sah ich niemals wieder ...

Die Familie Schroffenstein. 1. Aufzug, 1. Szene.

... Fünf Wochen sind's — nein, morgen sind's fünf Wochen,
Als sein gesamt berittnes Jagdgefolge
Dein Vater in die Forsten führte. Gleich
Vom Platz, wie ein gekrümmtes Fischbein, flog
Das ganze Roßgewimmel ab ins Feld.
Mein Pferd, ein ungebändigt tückisches,
Von Hörnerklang und Peitschenschall und Hund=
Gekläff' verwildert, eilt ein eilendes
Vorüber nach dem andern, streckt das Haupt
Vor deines Vaters Roß schon an der Spitze —
Gewaltig drück' ich in die Zügel; doch,
Als hätt's ein Sporn getroffen, nun erst greift
Es aus, und aus dem Zuge, wie der Pfeil
Aus seinem Bogen, fliegt's dahin — Rechtsum
In eine Wildbahn reiß' ich es, bergan;
Und weil ich meinen Blicken auf dem Fuß
Muß folgen, eh' ich, was ich sehe, wahr
Kann nehmen, stürz' ich, Roß und Reiter, schon
Hinab in einen Strom ...

Digitized by Google

Rhythmus und Reim

Friedrich Schlegel hat einmal behauptet, daß nur der klassische Dichtstil notwendig rhythmisch sei. Man ahnt sofort, daß auch hier, wie überall, die Mehrdeutigkeit des Begriffs eine so einseitige Aussage zu einer falschen macht. Denn sie ist richtig, wenn man die Idee des Rhythmus in einem ganz bestimmten Sinne nimmt, wenn man nämlich „Zeitmessung" unter ihm versteht.

Schon dieses Wort muß stutzig machen. Messung der Zeit? Man weiß von einem Meter, der den Raum zu messen vermag. Jedoch die Zeit besitzt kein Maß. Denn Maß ist Wiederholung, und die Zeit ist nur unendliche Verwandlung. Maß ist die Dauer eines abgeschlossenen und vollendeten Stabes. Die Zeit aber ist das unendliche Wachstum einer unendlichen Melodie. Das Maß offenbart sich in der Zahl. Aber die unendliche Einheit der Zeit ist nicht zu zerlegen und zu zählen. Es gibt hier keine gleichen Größen.

Was sich selber gleichbleibt wie das Maß und seine eigene Form bewahrt, was Dauer hat ohne Verwandlung und vollendet ist ohne Unendlichkeit, das ist der Zeit enthoben, gehört ihr nicht mehr an. Wenn also die Zeit gemessen wird, wenn ihre Unendlichkeit in die rhythmische Wiederholung eines Maßes verwandelt wird, wenn ihre Einheit in die Vielheit der Zahl zerlegt wird, so geschieht in Wahrheit etwas ganz anderes, als daß die Zeit gemessen wird. Vielmehr: sie wird verwandelt, sich selbst enthoben, als Zeit vernichtet, zeitlos gemacht. Ihre freie Schöpfung wird Gesetz, ihre unendliche Verwandlung wird Beharrung, ihre unteilbare Einheit wird Vielheit. Sie ist nicht Zeit mehr, sondern dem Raume gleich geworden, und was in ihr lebte, das ist nun in einer anderen Dimension.

In der Tat: die Rhythmik der Griechen hat in diesem Sinne die Zeit gemessen und damit aufgehoben, wie alle klassische Rhythmik es tat, die solchem Urbild folgte. Man hat denn auch mit gutem Recht die griechische Rhythmik plastisch genannt. Sie ist es in einem ganz wörtlichen Sinne.

Man mache sich zuerst einmal das Wesen griechischer Rhythmik nach allen Seiten klar, um damit ein sicheres Maß für die Beurteilung der deutschen Stile zu gewinnen. Die griechische Rhythmik also mißt die Zeit. Denn sie hat von

Digitized by Google

der griechischen Sprache selbst ein allgemein gültiges Maß dazu empfangen: die bestimmte Dauer nämlich einer griechischen Silbe, der kurzen zunächst, die in der langen zweimal enthalten bleibt. Diese sich selbst gleichbleibende Dauer, dieses Gleichmaß bildet, indem es sich in Vielheit wiederholt, den Versfuß und die Reihe solcher Füße, die zum Vers zusammengehen. Ein solcher Vers ist ein gemessener: eine bestimmte Zahl von gleichen Dauern ist in ihm enthalten. Diese Dauer bleibt durch alle Verwandlung und Bewegung des Verses, welche durch die Größe der Zahl, die Stellung und die Betonung der Silben erzeugt wird und bis zu dionysischem Taumel steigen kann, doch immer gleich, doch immer Maß und Grenze. Dies also heißt, daß hier die Zeit entthront ist und das Gesetz an ihre Stelle trat. Mag dieses noch soviel an Freiheit der Bewegung lassen, an Tanz und Verwandlung, so bleibt es sich doch selber treu und mißt mit einem Maße. Die Gerechtigkeit des klassischen Stiles beginnt schon mit seinem Rhythmus.

Die Dauer einer Silbe nun wird von dem Griechen in Prosa wie in Dichtung keineswegs nach ihrem geistigen Gehalt entschieden. Er fragt nicht danach, was sie vom Sinne des ganzen Wortes trägt, sondern nur nach ihrem lautlichen Bestand, nach ihrer Form. Die Form allein gibt ihr die Dauer in der Zeit. Die längere Dauer ist es denn auch, welche zum Träger der rhythmischen Betonung gewürdigt wird. Sie wird gleichsam gekrönt. Auch der Ton wird in griechischer Natur wie Kunst, Prosa wie Dichtung, von der heiligen Form entschieden. Dauer wird erhoben durch den Ton. Und auch hier bekundet sich wiederum das Gleichmaß, die Gerechtigkeit des klassischen Stiles. Denn jede Länge, welche es auch ist, wenn sie nur dauert, kann so vom Ton erhoben werden, und nicht nur solche, welche schon in der Natur, der Prosa nämlich, so ausgezeichnet ist. Diese Gerechtigkeit erhöht die Kunst über die Natur. Das Recht und die Pflicht der natürlichen Wortbetonung ist im Reiche der rhythmischen Kunst aufgehoben. Hier entscheidet allein die Dauer, welche der Grieche immer heiligte und krönte. Wenn also schon die griechische Sprachnatur mit ihrer betonten Dauer nichts anderes zum Ausdruck brachte als die geistig ausdruckslose Form, so tat die griechische Sprachkunst dieses in einer noch gesteigerten Potenz. Der Rhythmus ist nicht Ausdruck des Gehaltes, sondern steht in jener ausgleichenden Ferne zu ihm, welche ihn wiederum der Zeit entrückt. Denn den Willen, nicht nur zu sein, sondern auch zu sprechen, die Aktivität des Ausdrucks, hat der Gedanke nur in der Zeit.

Dies also sind die Grundprinzipien des klassischen Rhythmus, der schon allein den klassischen Geist zum Ausdruck bringt. Denn dieses Zeitmaß ist wie das Symbol für alles, für jenes Maß überhaupt, welches der griechischen Kultur so eigentümlich und ihr edelstes Eigentum war. Ein Mensch von so ethischem

Digitized by Google

und ästhetischem Maßgefühl konnte nur in so gemessenem Rhythmus sprechen. Eine Kultur, welche eine so ausgesprochene Gestaltung des Raumes war, mußte eine solche Dichtform haben. Man wird nun auch verstehen, warum Schlegel nur der klassischen Dichtung die Notwendigkeit des Rhythmus zusprach. Wenn Rhythmus solche Zeitmessung bedeutet, so ist er wirklich jener Dichtung nur notwendig, welche ein Reich aufbaut, in dem es keine Zeit mehr gibt.

Nun aber ist die merkwürdige Erscheinung festzustellen, daß gerade der deutsche Sturm und Drang mit einem Nachdruck wie niemals noch zuvor die griechische Rhythmik proklamierte, ja, daß man den Sturm und Drang überhaupt nicht von der Einführung dieser Rhythmik trennen kann. Er fand in ihr den Ausdruck seines eigensten Erlebnisses. Ein Mensch also, welcher dadurch gerade sich charakterisiert, daß er das Gleichmaß des Klassizismus auf sämtlichen Gebieten der Kultur zerbrach, welcher gesetzlos sein wollte und unendlich, ein Geist, der vielleicht zum ersten Male die schöpferische Zeit mit hellem Jubel lebte, der die Geschichte entdeckte und in seiner Kultur verwirklichte, dieser verlangte durch den Mund Klopstocks und seiner Vorläufer und Jünger, daß auch die deutsche Dichtung ein Zeitmaß wie die Griechen bekomme.

Hier ist zunächst zu sagen, daß eine Erscheinung, wenn sie in verschiedenen Momenten der Geschichte auftaucht, keineswegs mehr die gleiche und nicht in gleicher Weise zu verstehen ist. Dies ist ein Gesetz der geschichtlichen Wissenschaft, das nur zu oft nicht gekannt und gewürdigt wird. Es ist ein völlig anderes, wenn Klopstock etwa und wenn Platen den griechischen Rhythmus erneuert. Denn Klopstock tat es, um das Gleichmaß eines klassizistischen Stiles zu überwinden, das dem neuen Erlebnis unerträgliche Fessel war, Platen aber im Gegensatz zu der Unmeßbarkeit der Romantik, um neuerwachtem Maßgefühl Gestalt zu geben. Es war denn auch ein völlig verschiedenes, was hier und dort in griechischer Rhythmik für das eigentliche Wesen und die vorbildliche Eigenschaft angesehen wurde. Wenn man Klopstocks rhythmische Lehre so befragt, dann hellt sich alles auf. Denn nie und nirgends ist hier von dem Gleichmaß der antiken Rhythmik die Rede, sondern immer nur von ihrer Freiheit, Mannigfaltigkeit, Vieltönigkeit, wie Klopstock es am liebsten nannte: daß sie durch die so wechselnden Zusammensetzungen des einen Maßes in Takt und Vers: Bewegung, Harmonie, Verwandlung, Tanz zum Ausdruck bringe. Nicht, daß ein dauerndes Maß all diese Bewegung beherrsche. Diese Vieltönigkeit ist es, welche Klopstock der Eintönigkeit des Klassizismus entgegenruft. Wenn er den griechischen Hexameter preist, so will er damit, vom Alexandriner ganz zu schweigen — und er schweigt von ihm —, das jambische Versmaß entthronen, dessen eintöniges Gleichmaß von Hebung und Senkung den Ausdruck der bewegten Empfindung und Leidenschaft und „sinnlicher Gegenstände" unmöglich macht. Wenn

Digitized by Google

damals die Einführung antiker Rhythmen in die deutsche Lyrik damit eingeleitet wurde, daß man an Stelle des immer einen Versfußes, dessen dauernde Wiederholung den klassizistischen Vers zusammengesetzt hatte, wechselnde Füße und damit eine tanzende und sich verwandelnde und nicht mehr wandelnde Bewegung wagte, so geschah damit gar nichts anderes als in all den vom Volkslied abgezogenen Rhythmen auch, welche gleichzeitig in die deutsche Dichtung drangen. Die Antike wirkte wie das Volkslied damals: bewegend, befreiend.

Klopstock aber ging noch weiter. Er rühmte nicht nur einzig die Vieltönigkeit der antiken Rhythmik, sondern er leugnete auch ihr Gleichmaß und die Möglichkeit rhythmischen Gleichmaßes überhaupt. Es ist einer der interessantesten Momente in der Geschichte der deutschen Rhythmik und wahrscheinlich in der Geschichte aller Rhythmik überhaupt. Zum ersten Male wird das Bewußtsein wach, daß Rhythmus nicht Zeitmessung sein müsse, sondern Zeitausdruck sein könne. Wenn es noch zu beweisen wäre, daß sich mit Klopstock und dem Sturm und Drang die große Wendung zum Erlebnis und Triumph der Zeit vollzog, es könnte einzig und allein aus diesem einen Worte Klopstocks: „Zeitausdruck" bewiesen werden. Zum ersten Male wird einem Dichter klar, daß wahre Zeit ein innerliches und mit nichts zu messendes Erlebnis, eine Empfindung sei. Der Weg, der ihn zu so revolutionärer Erkenntnis führte, war der einfachste: er fragte nicht mehr nach der objektiven Messung, sondern nach der Wirkung und dem Eindruck, den ein Rhythmus macht. Er fragte: was hört man in diesen beiden Versen des Homer, von denen die messende Rhythmik sagt, daß sie eine gleiche Zeitdauer hätten:

Wut, Wehklag', Angstausruf laut aufscholl von dem Schlachtfeld

und:

Eile dahin, wo die Lanz' und das Schwert im Gedräng dich erwarten.

Man hört, so ist die Antwort, durchaus nicht gleiche, sondern sehr verschiedene Dauer. Große Langsamkeit in dem ersten und viel Schnelligkeit in dem zweiten Vers. Ein ähnlicher Fall ist es, so fährt er fort, wenn uns jetzt eine Stunde langsam und eine andere schnell vorübergeht. Es kommt dann gar nicht darauf an, was eine Stunde nach der Uhr, sondern was sie nach unserer Vorstellung ist. Ja, nicht einmal die Berechnung macht das Ohr, welches Längen und Kürzen hört, daß die Kürze die Hälfte der Länge sei. Dazu kommt dann noch ein anderes und wichtiges Moment. Wenn Klopstock nämlich von den Versfüßen spricht, so meint er damit immer die natürlichen „Wortfüße" und nicht die „künstlichen". Nicht diejenigen also, welche das Maß des Verses bilden und aus deren Wiederholung er sich zusammensetzt und welche unabhängig von Sinn und Form der Worte sie um des Maßes willen teilen und zerschneiden, sondern

Digitized by Google

diejenigen, welche sich aus dem natürlichen Zusammenhange der Worte wie von selbst ergeben. Ja, Klopstock behauptet, daß die in den Wortfüßen versteckten und künstlichen Versfüße den Zuhörer gar nichts angehen. „Er hört sie nicht, er hört nur die Wortfüße und fällt nach diesen allein sein Urteil über den Vers." Er hört also mit einem Worte nicht das gleiche Maß, sondern nur die Bewegung und den Ausdruck. Es gibt nach Klopstock kein Silbenmaß, dessen Füße für das Erlebnis von gleicher Dauer sind. Eine wahrhaft romantische Erkenntnis, die hier auf dem „Wege nach innen" gefunden wurde und die gewiß der wahren Intention antiker Rhythmik widerspricht. Denn nichts lag dem antiken Geiste ferner als solche Unterscheidung objektiven Tatbestandes und subjektiver Wirkung, gemessener und erlebter Zeit. Erst dies aber macht verständlich, wie der Sturm und Drang die Rhythmen der Antike wählen konnte. Er erlebte sie auf eine ganz unklassische Weise. Dazu aber kam noch ein anderes.

Die langsame oder schnelle Bewegung der Worte nannte Klopstock den „Zeitausdruck", der den höchsten Grad der Langsamkeit erreicht, wenn viele lange, und der Schnelligkeit, wenn viele kurze Silben aufeinander folgen. Denn wenn ein Fuß mehr Längen hat als Kürzen, so ist der Zeitausdruck langsam, und wenn mehr Kürzen, schnell. Der Zeitausdruck bezeichnet nach Klopstock vornehmlich sinnliche Gegenstände, langsame und schnelle Bewegung. Die Bewegung muß aber, heißt es weiter, auch noch von einer anderen Seite angesehen werden. Die Längen und Kürzen haben nämlich durch ihre Folge und Stellung zueinander übereinstimmende oder abstechende Verhältnisse des Tones, sie steigen und sinken und schweben, und diese Bewegung nannte Klopstock den „Tonverhalt". Die Gegenstände des Tonverhaltes sind gewisse Beschaffenheiten der Empfindung und der Leidenschaft. Zeitausdruck und Tonverhalt macht den Umfang der „Wortbewegung" aus. Auf sie kommt alles in der Verskunst an. Sie überschallt den Takt. Der Wohlklang kommt gegen sie nicht auf. Man sieht, worauf es Klopstock ankam: auf den Ausdruck. Der Rhythmus soll Bewegung, Empfindung und Leidenschaft zum Ausdruck bringen. Die rhythmische Bewegung soll dem Inhalt angemessen sein. Dies ist der Maßstab für ihre Beurteilung. Hat der antike Rhythmus, fragt nun Klopstock, solche Ausdruckskraft. Den Zeitausdruck kannte er; sinnliche Bewegung also, langsame und schnelle, brachte er zum Ausdruck. Den Tonverhalt aber, der Empfindung und Leidenschaft ausdrückt, Sanftes, Starkes, Heftiges, Feierliches, kannte der Grieche nicht, wie überhaupt sein Rhythmus nicht selten seinen Weg für sich oder geradezu gegen den Inhalt anging. Der griechische Rhythmus war nicht ausdrucksvoll genug. Hierin meinte nun Klopstock den deutschen Rhythmus über den antiken hinausführen zu können, weil er weit größere Ausdruckskraft besitzt. Dies kommt besonders daher, daß die Silbenzeit der Alten rein mechanisch

Digitized by Google

war, die deutsche aber sich auf den Begriff, die geistige Bedeutung gründet. Es ist verständlich, daß der Sturm und Drang nicht müde wurde, diesen Vorzug der deutschen Rhythmik an das Licht zu stellen. Sein eigenster Ausdruckswille fiel hier mit dem Willen der deutschen Sprache selbst zusammen. Von der Verwechslung, die zwischen Länge und Kürze und Hebung und Senkung stattfand, braucht an dieser Stelle nicht viel gesprochen zu werden. Es ist gewiß ganz falsch, daß in der deutschen Sprache die den Sinn tragende und daher vom Ton erhobene Silbe auch die Auszeichnung einer längeren Dauer in der Zeit habe (solche Dauer war für den deutschen Geist gar keine Auszeichnung), die Senkung aber flüchtig in der Zeit vorübergehe; daß daher antike Rhythmen nachzubilden seien, indem für ihre zeitlichen Werte von Länge und Kürze die deutschen Tonwerte von Hebung und Senkung treten. Richtig aber ist, daß der deutsche Ton keineswegs, wie es der griechische tat, nur die mechanisch und der Form nach lange Silbe erhebt, sondern ohne Rücksicht auf die Dauer in der Zeit, den Sinn allein, den Geist heraushebt aus der Tiefe. So wenigstens tut es die deutsche Prosa und das heißt: die deutsche Natur.

Es ist aber keineswegs damit schon ausgemacht, daß dies auch ein Gesetz der deutschen Sprachkunst und der Rhythmik sei, und die Geschichte zeigt hier gerade Stilverwandlung. Klopstock empfand nun offenbar deutscher Natur gemäß, und sein rhythmischer Wille ging mit dem ihrigen ganz zusammen. Denn gerade jene Verwechslung, der dieser Dichter dauernd unterlag, deutet wie auch anderes darauf hin, daß sein Ohr überhaupt nicht Dauer hörte, sondern ausschließlich Ausdruck. So konnte er zu hören glauben, daß höchster Ausdruck, die Heraushebung des Geistes aus der Tiefe durch den Ton, auch längste Dauer sei. Es war die Täuschung eines Sinnes, der für Dauer ganz unempfindlich war. In dieser Täuschung und Verwechslung aber spricht sich zutiefst ein Wille aus: der Wille nämlich, nicht Dauer und Beharrung in der Zeit durch Rhythmus zu gestalten, sondern das Leben, die Bewegung, die Dauer und den Schwung der Zeit. Man könnte ja vielleicht auch meinen, daß sich in seinem Irrtum eine Forderung an die deutsche Sprache und Rhythmik verberge, nämlich, daß sie dem Träger des geistigen Ausdrucks und Tones auch die längere Dauer in der Zeit verleihen solle. Aber man spreche einmal die eigenen Rhythmen Klopstocks. Die Dauer ist hier überhaupt ganz unbestimmt geblieben und freiester Empfindung überlassen, und nur die Folge der Hebungen und Senkungen ist bestimmt und spricht von einer unendlichen und nicht gemessenen Zeit. Unmöglich ist es, Ton und Dauer in Einklang zu bringen. Es gibt hier nur Höhen und Tiefen.

Man sieht: wenn Klopstock die antike Rhythmik einführte, so tat er es nur darum, weil er sie sehr unantik erlebte und sehr falsch verstand. Auch zeigt es

Digitized by Google

sich weiter, daß seine eigenen Nachbildungen gerade in den entscheidenden Momenten die Bahn der Antike verlassen, und zwar in jener Richtung auf größere Ausdruckskraft und Bewegung. Man nehme seinen Hexameter. Wieviel tat er sich doch darauf zugute, daß er diesem Versmaß durch die neue Zuführung des Trochäus eine Vieltönigkeit und Verwandlung gegeben habe, welche der Vers des Homer nicht besaß. Erst jetzt war er zum Ausdruck aller Leidenschaft, Empfindung und Bewegung fähig geworden. Daß diese Veränderung das Wesen des Hexameters vernichtete, ihm Sinn und Seele nahm, das kam ihm nicht einmal zum Bewußtsein. Erst Voß und A. W. Schlegel zeigten dies. Ein großer Teil von Schlegels Rhythmuslehre war Polemik gegen Klopstocks neuen Hexameter. Er zeigte, wie der wahre Hexameter den inneren Rhythmus der epischen Gattung in „hörbarem Bilde" wiedergebe. Dieser Rhythmus ist das stetige und ruhige Gleichmaß in der Bewegung eines ruhig beschauenden und gleichsam über dem Gegenstande schwebenden Geistes. Daher hat der griechische Hexameter weder einen fallenden noch einen steigenden Rhythmus, sondern er ist schwebend, stetig und gleich gewogen; all seine Teile haben die gleiche Dauer und können durch andere Zeiten nicht ersetzt werden. Dieser Rhythmus also ist nicht malend, nachahmend, ausdrückend, sondern dem epischen Geiste gleich schwebt er über dem Gegenstande. Denn wenn das Silbenmaß, die metrische Wiederkehr ganz allgemein, die Dauer im Wechsel ist, die Verkündigung des sich selber gleichbleibenden Bewußtseins, so ist es klar, daß dieses im Zustande der hellsten Besonnenheit, wo sich der Geist von seinen Objekten unterscheidet, im Epos also, noch stärker hervortritt als in einer von Regungen durchdrungenen, strebenden Seele. Doch auch die Lyrik der Griechen hat Ausdruck und Bewegung dem Gesetz der rhythmischen Schönheit untergeordnet. Ausdruck aber ist immer Klopstocks oberstes Prinzip geblieben. Zum Gefühl der Notwendigkeit einer gesetzmäßigen Wiederkehr hat er sich nicht erhoben. Soweit A. W. Schlegel.

Mit seltener Deutlichkeit erhellt sich schon in diesem Streite der Gegensatz des klassischen und des romantischen Prinzips. Denn Schlegel trat hier, da er das wahre Wesen der antiken Rhythmik ergründen wollte, durchaus als Deuter des klassischen Prinzips gegen Klopstock auf. Man soll hier aber nicht nach Recht und Unrecht fragen, denn in Wahrheit steht etwas ganz anderes in Frage. War auch Klopstocks Veränderung des antiken Rhythmus nicht im Geist der klassischen Antike, so war sie doch durchaus notwendig zum Ausdruck seines neuen Erlebnisses. Ist es doch im Grunde ganz gleichgültig, ob diese neue Rhythmik der antiken gleich war oder nicht. Daß sie es nicht war, spricht nur für ihren anderen Geist und Willen. Wie hätte Klopstock sein so gar nicht episches und klassisches Erlebnis in dem Maße des Homer gestalten können. Er mußte sich einen neuen Rhythmus schaffen. Denn es gibt eben nicht nur einen, nicht nur den

Digitized by Google

klassischen Rhythmus, von dem A. W. Schlegel spricht, als wäre er der einzige, nicht nur gesetzmäßige Wiederkehr und gleiches Maß, sondern einen Rhythmus auch, der nichts als die unendliche Verwandlung der Zeit zum Ausdruck bringt, und die Hexameter des Messias waren seine Vorboten.

Man sehe sich auch die sapphische Strophe Klopstocks einmal an. Nur eine kleine, kaum merkliche Veränderung des Urbilds: Sapphos in allen Versen an gleicher Stelle stehender Daktylus wandert bei Klopstock von Vers zu Vers um eine Stelle weiter.

An Cidli.

Cidli, du weineſt, und ich ſchlummre ſicher,
Wo im Sande der Weg verzogen fortſchleicht;
Auch wenn ſtille Nacht ihn umſchattend decket,
Schlummr' ich ihn ſicher.

Wo er ſich endet, wo ein Strom das Meer wird,
Gleit ich über den Strom, der ſanfter aufſchwillt;
Denn, der mich begleitet, der Gott gebot's ihm!
Weine nicht, Cidli.

Auch die Göttinger, die beiden Stollberg besonders, machten es so, und später Hölderlin. Aber diese Verwandlung stürzt doch in Wahrheit die ganze Architektur der antiken Strophe um. Klopstock sagte einmal von der deutschen Musik, sie sei noch zu architektonisch, zu wenig malerisch. Ob er nun unter diesem entscheidenden Worte Ausdruck oder Bewegung verstand — seine neuen Strophenschöpfungen sind in der Tat nicht architektonische Bauten, sondern malerische Gebilde, zusammengesetzt nur nach dem Grundsatz größter Vieltönigkeit, Bewegung und Ausdruckskraft. „Es ist der Strophe wesentlich," sagt Klopstock einmal, „daß sie jetzt steige, jetzt sinke, nun abwechsle, dann schwebe oder auch übergehe." Er meinte die Grade von Langsamkeit und Schnelligkeit.

Schließlich aber war ja all seine Nachbildung und Verwandlung antiker Rhythmen nur Vorbereitung und Weg zu seiner eigentlichsten Schöpfung: dem freien Rhythmus nämlich. Daß er wohl selber meinte, diesen „gesetzlosen Schwung" von Pindar (dem gesetzlichsten) gelernt zu haben, dies ändert nichts an seinem schöpferischen Wert. (Er hätte wohl eher auf den Rhythmus der Psalmen weisen können.) Dieser freie Rhythmus nun, als Ziel der ganzen Entwicklung, wirft noch einmal ein helles Licht auf die antike Rhythmik des Sturms und Drangs, die in Wille und Wesen so unantik wie möglich war und nichts anderes zum Ziele hatte, als sich vom Gesetz, dem Maß, der Wiederkehr befreien, und dieses tat sie in dem freien Rhythmus endlich.

Dieser Rhythmus bemächtigte sich aller Formen. Denn an ewige Gattungs-

Digitized by Google

charaktere glaubte man damals nicht. In ihm sang der junge Goethe und sein ganzer Kreis die Hymnen an die unendlichen Mächte. Er wurde dramatischer Rhythmus der Titanen: Prometheus, Niobe, und Herder wünschte auch eine Übersetzung Shakespeares in ihm. Auch die Prosa wurde von seinen Schwingen bewegt.

Dieser Rhythmus macht der deutschen Metrik noch heute die größte Schwierigkeit. Wie soll er gemessen werden, wo ist sein Maß? Man hat manchen Vorschlag gemacht, von denen aber keiner sich als haltbar erwies. Der Grund ist, daß die Frage schon falsch ist und also jede Antwort auch. Es ist so aussichtslos wie sinnlos, hier überhaupt nach einem Maß zu fragen. Denn das Wesen dieses Rhythmus ist, daß er ungemessen, maßlos und unmeßbar ist. Dies allein machte ihn ja zum Rhythmus des Sturms und Drangs. Befreiung von der Herrschaft jeglichen Maßes war die Losung des Menschen damals. Denn das Maß war Feind und Fessel jenes schöpferischen Geistes, der keine Wiederholung will. Darum zerbrach der Mensch die Gesetze der Ästhetik wie der Ethik, und auch sein Gott war nicht der Gott des Gesetzes mehr. Er lebte die gesetzlose Zeit, und diese machte den freien Rhythmus seiner Rede aus. Wie nun hätte ein solcher Rhythmus, wenn er dichterische Sprache wurde, gemessen werden können? Wo war das Maß, das er nicht zerbrechen mußte? Wo war in dieser unendlichen Seele der ruhende Pol, der die Dauer im Wechsel bilden konnte? Wenn man den Geist des Sturms und Drangs erfaßt hat, wird man keine Messung seines Rhythmus mehr auch nur versuchen. Die Wahrheit ist, daß der freie Rhythmus ohne irgendwelche Wiederholung, irgendwelches Maß nur der Ausdruck der schöpferischen und unendlichen Zeit ist. Dies erst macht ihn zum Gegensatz des klassischen Rhythmus, welcher Zeitmessung und damit Zeitvernichtung ist. Der freie Rhythmus erst ist Zeitausdruck. Man wird vielleicht fragen, was ihn denn so noch von der Prosa unterscheidet und zum Rhythmus macht. Eben dieses, daß er das Wachstum, den Schwung und die Verwandlung der Zeit zum Ausdruck bringt und gestaltet. Die reine Prosa drückt überhaupt an Zeit nichts aus. Sie ist indifferent gegen sie.

In dem freien Rhythmus des jungen Goethe aber machte sich schon bald ein anderer Geist bemerkbar. Ein fühlbares Gleichmaß von Hebung und Senkung ringt sich in seiner Bewegung durch und eine gleiche Dauer der Verse und eine strophische Gliederung. Schon kündigte sich die kommende Klassik an, begann schon hier in einem Menschen, dessen Wesen und Natur von klassischer Bestimmung war und dessen Sturm und Drang mehr Jugend scheint als Stil der Zeit. Die Prosa seiner Dramen hatte, ohne daß es ihm selbst zum Bewußtsein kam, einen so jambischen Tonfall, daß sie ganz mühelos, als der Augenblick gekommen war, in reine Jamben übergehen konnte.

Digitized by Google

Was nun zunächst das klassische Prinzip betrifft, so bildete es sich an einer nun reineren Auffassung antiker Rhythmik. Aber diese Auffassung wurde nur deshalb reiner, weil sich die neue Klassik in dem antiken Rhythmus spiegeln und erkennen konnte.

Was die klassischen Metriker Voß, Moritz, Schlegel, Humboldt, Wolff nun aus dem Rhythmus der Antike herausholten, war sein Gleichmaß und Gesetz allein. Jetzt erst wurde Metrik wirklich Maßlehre. Die Auffassung Klopstocks wäre jetzt ganz unmöglich gewesen. Unmöglich, daß man die gleiche Dauer der Zeiten im antiken Rhythmus geleugnet oder getadelt hätte. Vielmehr nach der entgegengesetzten Seite ging nun die Übertreibung. Man betonte einzig die reine Form, die ausdruckslose Proportion, das strenge Maß. Pindar, von dem der Sturm und Drang die gesetzlose Freiheit seiner rhythmischen Tänze hergeleitet hatte, wurde jetzt von Humboldt zum gesetzlichsten aller Griechen ausgerufen, und seine Übersetzung suchte dieses durch peinlichste Metrik zu erweisen. Der junge Goethe hatte ihn in freien Rhythmen übersetzt. Von Pindars Wesen sagte Humboldt aus, daß er die Tiefe mit der Grazie verbinde. Der junge Goethe hatte Pathos und Grazie für unvereinbar erklärt. K. Ph. Moritz fand den Geist des griechischen Rhythmus in der alles gleichmachenden Empfindung, J. H. Voß im ausgebildetsten Gefühl der gleichen Dauer wie des schönen Klanges. Die Schlegel, von denen der junge Friedrich von wahrer Gräkomanie besessen war, wetteiferten miteinander, das Gesetz dieser Rhythmen noch in ihre kleinsten Abweichungen zu verfolgen und aus der Notwendigkeit der Gattungen und Stile zu erklären. Jetzt erkannte eine philosophische Ästhetik in dem gemessenen Rhythmus den ästhetischen Ausdruck für die zeitlose Dauer des Selbstbewußtseins. Jetzt nannte man ihn plastisch und verglich ihn in einem ganz wörtlichen Sinne mit der Kunst der Raumgestaltung. So sagte ein klassischer Metriker (Apel): Was die Figur für den Raum ist, das ist der Rhythmus für die Zeit, nämlich ein Ganzes, welches der Anschauung sich darstellt, indem es sich aus der Unendlichkeit der Zeit absondert, wie die Figur aus der Unendlichkeit des Raumes. Die Absonderung der Figur vom Raum geschieht durch Begrenzung, ebenso die Absonderung der Zeitfigur — der Rhythmus — aus der Zeit. Anfang und Ende sind die Grenzen, die in der ursprünglichen Zeitanschauung im Unendlichen liegen, in dem Rhythmus aber objektiv und sinnlich wahrnehmbar werden.

Die räumliche Natur des Rhythmus wurde von J. H. Voß durch die untrennbare Einheit von Rhythmus und Tanz erwiesen. Auch Klopstock hatte von den rhythmischen Tänzen des Liedes gesprochen und solche ausgeführt. Aber es waren Tänze der unendlich bewegten Seele. Jetzt erst machte Voß in Metrik und eigener Dichtung die gemessenen Rhythmen zu wirklichen Tänzen des Körpers im Raum. Der Rhythmus wurde Plastik, Raumgestaltung, bildhaft an-

Digitized by Google

zuschauen. Körper bewegten sich symmetrisch zueinander, gegeneinander. In gleicher Richtung ging es, wenn August Wilhelm Schlegel die Plastik des Pindarschen Rhythmus aus seinem chorischen Charakter entwickelte. Chor heißt, so sagt er, bei den Alten Tanz. Die Chorgesänge hatten ihren Namen von dem Tanze, welchen die singende Gemeinschaft dabei aufführte. Wenn der Dichter nicht bloß seine individuelle Gemütserregung ausspricht, sondern als Stimmführer einer Gemeinschaft auftritt, so muß der Ausdruck einen anderen Charakter annehmen. Die darzustellende Eigentümlichkeit tritt aus dem Geiste des Dichters heraus und erhält eine höhere Objektivität. Der Chorgesang setzt Feste eines Volkes voraus, welche durch freie und schöne Spiele gefeiert werden. Man kann ihn eine festliche Lyrik nennen und die Gemeinsamkeit des Gefühls wird durch den weiten Umfang seiner metrischen Formen verkündet. Auf dieser Stufe gelang es der Lyrik, dem allgemeinen Zuge der griechischen Kunst gemäß wieder plastisch zu werden, und in Pindars Hymnen gelang die Vereinigung von lyrischer Musik und plastischer Kunst. Auch die Begleitung mit Musik weist darauf hin, daß dieser dithyrambische Rhythmus den allgemeinen Gesetzen der Metrik gemäß war, denn in aller griechischen Musik auch herrschte das Maß.

Dieses aber war nur die eine Seite der klassischen Maßlehre. Die andere war das Problem, wie die antike Rhythmik übersetzt und nachgebildet werden könne. Denn die klassische Dichtung bedurfte ihres Maßes.

Es stand im allgemeinen ziemlich fest, daß die zeitlichen Dauern des griechischen Gedichts durch deutsche Tonwerte zu ersetzen seien. Denn immer noch war man trotz des genaueren Studiums der Meinung, daß die geistige Bedeutung im deutschen Rhythmus auch längere Dauer gebe und somit der Ton notwendig auch die Dauer mit sich führen werde. Der Irrtum dieser Meinung liegt auf der Hand. Aber darauf kommt es in der Stilgeschichte viel weniger an als auf das, was sich in solchem Irrtum gleichsam nur versteckt. Als Tatsache nämlich wurde hingestellt, was nur klassischer Wunsch und Wille war. Es war eine Forderung des klassischen Geistes an die deutsche Sprache und Rhythmik, daß sie ein Zeitmaß habe und nicht nur einen ausdrucksvollen Ton. Eine Forderung, daß der Sinn nicht nur den Ton, sondern auch die Dauer bestimme. Denn dann erst konnte der klassische Dichter in dieser Sprache sprechen. Man wirft bis heute noch und gerade heute der klassischen Maßlehre vor, daß sie gegen die Natur der deutschen Sprache verstoßen habe. Aber es handelt sich ja gar nicht um die deutsche Natur, sondern um die deutsche Kunst. Es ist durchaus nicht so selbstverständlich, daß in der Kunst zu gelten habe, was in der Natur, der Prosa nämlich, gilt. Wenn die Natur kein Maß besitzt, so kann die klassische Kunst ein solches schaffen. Dies ist ihr unveräußerliches Recht. Die griechische Sprachkunst hatte das Glück, daß ihr die griechische Natur das Maß schon darbot, dessen sie bedurfte.

Digitized by Google

Die griechische Natur war maßvoll. Die deutsche Klassik aber mußte zum Ideale machen, was dort Natur war. Dies war es wohl zutiefst, was die Metrik damals wie die gemessene Dichtung mit all ihrem Irrtum meinte, und hierauf, nicht auf den Irrtum, kommt es an. Man sage also nicht, daß diese Längen und Kürzen des klassischen Gedichtes in Wahrheit nur Höhen und Tiefen des Tones seien, sondern man spreche sie wirklich als Längen und Kürzen. Denn so sind sie von der Kunst gewollt. Selbst wenn aber die Klassik so weit auf ihrem Wege ging, daß sie in ganz bestimmten Fällen — den Spondeen — die „natürliche" Wortbetonung dem klassischen Maße opferte und damit gegen das Urgesetz der deutschen Sprache verstieß, welches Sinn und Ton untrennbar zusammenschloß, so hat die Stilgeschichte auch hier den Willen der Kunst zu ehren. Dieser Wille aber war auf die zeitlose Form gerichtet, und wie die klassische Ästhetik ganz allgemein gegen allen Naturalismus kämpfte, so auch wollte die klassische Metrik die Verskunst von dem Anspruch der Prosa, der natürlichen Betonung, frei machen. (Dieser Zusammenhang von Metrik und Antinaturalismus zeigte sich auch darin, daß man in Weimar die rhythmischen Maße besonders darum kultivierte, um das Theater gegen den Anspruch der Natur zu schützen.)

Daß Goethe nun, der einst in seiner Jugend sagte, „hättest du mehr gefühlt, als gemessen", sich jetzt von diesen Metrikern Voß, Moritz, Humboldt, Schlegel belehren und beraten ließ, ergab sich ganz von selbst aus seiner eigenen Richtung. Denn immer entschiedener war das Maß der Stern seines Daseins geworden, nach dem sich alles richtete. So mußte denn auch sein Rhythmus gemessen sein. Rhythmus und Maß fiel ihm in eines zusammen, wie aller Klassik. Er sah in ihm die zeitlose Dauer im Wechsel der Zeit. Mit diesem Maße, das er von den Metrikern empfing, maß er und verwandelte er die früheren Fassungen seiner Gedichte oder ließ es von jenen tun (denn etwas war in ihm selbst, was sich solcher Strenge widersetzte).

Auch Schiller nahm den gleichen Weg. Nur war es bei ihm sein philosophisches Erlebnis, das ihn zum Maß bestimmte, und erst seit dieses ganz geklärt war, setzte auch die strengere Messung ein. Aber den ersten Schritt hatte er schon getan, als er die Prosa des „Don Carlos" in jambischen Rhythmus erhob, was schon vor Goethes Umformung der „Iphigenie" geschah, unter dem Eindruck des „Nathan" und mehr der französischen Tragödie als Shakespeares. Wenn dieser Jambus unmittelbar an die Stelle des klassizistischen Alexandriners als Reaktion gegen ihn getreten wäre, so müßte man ihn ganz anders beurteilen und verstehen. Denn gemessen an dem starren Gleichmaß, der abstrakten Symmetrie und Abgeschlossenheit dieses Rhythmus ist der Jambus von größter Freiheit und ausdrucksvollster Bewegung, und in der Tat: der Unterschied der deutschen und französischen Klassik spiegelt sich in dieser rhythmischen Verschiedenheit. Da-

Digitized by Google

zwischen aber lag der freie Rhythmus und die Prosa des Sturms und Drangs, und hieran, wogegen der neue Jambus reagierte, darf er allein gemessen werden. So aber offenbart er seine klassische Intention, den Geist des gleichen Maßes, und alle Freiheit, welche man ihm ließ, verändert doch an diesem Wesen gar nichts. Von welcher Wichtigkeit und auf die innere Form rückwirkenden Kraft dieser Schritt zum Rhythmus war, kann man einmal mit aller Deutlichkeit ersehen, als Schiller sich entschloß, den Wallenstein zu rhythmisieren: Nun fühlte er sich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit. Indem der Rhythmus alle Charaktere und alle Situationen nach einem Gesetz behandelt und sie trotz ihres inneren Unterschiedes in einer Form ausführt, nötigt er dadurch von aller noch so charakteristischen Verschiedenheit eine allgemeine, reine Menschlichkeit zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff der Poesie vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter seinem Gesetz begreift, und so bildet er die Atmosphäre für die poetische Schöpfung.

Freilich, so entscheidend auch die Verwandlung des „Carlos" und des „Wallenstein" in Rhythmus war, so war es doch noch keine Messung der Zeit, sondern nur ein Gleichmaß der gehobenen und gesenkten Töne. Erst nach seiner philosophischen Epoche kam auch der Augenblick, wo er aus gleicher Hand wie Goethe und auch von diesem selbst das Maß der Zeit empfing. Denn jetzt erst wurde der gemessene Rhythmus ihm Notwendigkeit, um seines klassisch gewordenen Erlebnisses willen. Er hatte erkannt, daß es zwei letzte Ideen gibt, über welche der Geist nicht steigen kann: die zeitliche Verwandlung alles Zustandes und die zeitlose Dauer des Gesetzes, welche ihre Versöhnung feiern in der Kunst. Denn diese ist Dauer im Wechsel, Einheit in der Fülle, zeitlos in der Zeit, lebende Gestalt, gemessene Bewegung, Rhythmus. So geschah es denn mit innerer Notwendigkeit, daß Schiller seiner Sprache, die ja nun immer von dem Maße sprach, ihr dieses auch in ihrem Rhythmus gab. Die Reinheit des Silbenmaßes schloß nun von seiner Darstellung jede Willkür aus und gab ihr jene Objektivität, die seine klassische Ästhetik jetzt verlangte. Es gab der Kunst die Grenze gegen die Natur und eigenes und umschlossenes Dasein. Darum also richtete auch Schiller sich nach dem von Goethe, Moritz, Voß und Humboldt empfangenen Zeitmaß, und auch seine Umarbeitungen tilgten jede Abweichung von ihm.

Es ist sehr auffallend, daß die antikisierende Lyrik Goethes wie auch Schillers sich ausschließlich fast, mit wenigen Ausnahmen nur, im elegischen Versmaß bewegte, obwohl Goethe einmal, wie Voß erzählt, nicht abgeneigt schien, sich auch in der Ode zu versuchen. Schon dieses wirft auf den ganz anderen Geist und Willen solcher Dichtung im Unterschiede von der vieltönigen und bewegten Rhythmik eines Klopstock und Hölderlin ein helles Licht. Diese Beschränkung Goethes und

Digitized by Google

Schillers ist ganz gewiß nicht auf die Schwierigkeit jener komplizierten Maße für die deutsche Sprache zurückzuführen. Vielmehr lag es in der allgemeinen Haltung ganz begründet, welche Goethe und Schiller der Welt gegenüber damals einnahmen, einer Haltung, die man mit episch bezeichnen möchte, und unter allen lyrischen Rhythmen der Antike steht die Elegie dem epischen Rhythmus am nächsten. Jenes Gleichgewicht der Seele, das ohne eine ausgesprochene Richtung und Bestimmung zwischen hoher Besonnenheit des Geistes und der Regung des Gefühles schwebt, war nur in dem schwebenden Gleichmaß dieses elegischen Rhythmus auszudrücken, der sich auf gleichen Füßen fortbewegt und dadurch nur sich von dem Epos unterscheidet, daß dessen fließend immer gleiche Reihe hier von dem melodischen Wechsel der auf und nieder schwebenden Bewegung gegliedert wird. So steht er zwischen dem Epos und der Lyrik, hat nicht die unbedingte Objektivität des Epos, in der die Persönlichkeit ganz verschwindet, und auch nicht jene individuelle Eigentümlichkeit der lyrischen Strophenformen, deren mannigfache und vieltönige Zusammensetzung, wenn diese auch ein strengeres Gesetz der Wiederkehr als selbst das Epos hatte, doch einer irgendwie bestimmten und gefärbten Richtung Ausdruck gab, und war darum zum lyrischen Maß der deutschen Klassik damals wie gegeben.

Es ist auch sehr charakteristisch, daß Schiller und Goethe (und auch Matthisson, Conz, Friederike Brun) der Tendenz nach mehr der römischen als der griechischen Form der Elegie sich näherten. Die römische Form nämlich hatte das strenge Gesetz der Gliederung und führte die elegischen Distichen nicht ineinander über, was die freiere und weichere Form der Griechen tat. Man denke hier auch an jenes strenge Gesetz des Gottschedischen und französischen Klassizismus, daß die Alexandrinerpaare nicht ineinanderfließen durften. Dies wurde nun wieder, wenn auch nicht mit Starrheit, so doch zur Richtung der deutschen Elegie, was jenem Grundsatz der Ästhetik damals angemessen scheint, schon jedem Teile Geschlossenheit und eigenes Dasein zu gewähren. Solch eine Elegie ist ihrer rhythmischen Form nach gleichsam ein ästhetischer Staat, eine Gemeinschaft freier Bürger. Wie anders war dagegen die Elegie des jungen Schiller „An die Sonne" in dieser Beziehung gewesen. Als aber Hölderlins elegischer Rhythmus die griechische Art mit größerer Entschiedenheit aufnahm und die Rhythmen zu einer unendlichen Melodie ineinander bewegte, da geschah ein Ähnliches, wie es in der französischen Romantik mit den Alexandrinern geschah; denn es gehörte zu den revolutionärsten Taten dieser Romantik, daß sie das klassizistische Gesetz der strengen Sonderung und Gliederung zerbrach. So hat denn Friedrich Schlegel auch solch neue, ineinanderfließende Alexandrinerpaare gedichtet.

Auch die antiken Strophen eines Klopstock und Hölderlin halten sich an die vom Rhythmus gezogenen Grenzen nicht und überströmen sie mit Sprache.

Digitized by Google

Man glaube aber nicht, daß dies dem Brauch der Antike einfach entspricht, wenn es auch äußerlich mit ihm übereinstimmt. Der innere Grund war ganz verschieden. Denn in der Antike war es in Wahrheit der Triumph der Form. Die Festigkeit der rhythmischen Grenze war es, an der die Sprache und also der Gedanke aufgehalten wurde, bevor der Satz sich noch vollendet hatte. Die Form war damals stärker als der Geist. Darauf überhaupt war ja die antike Rhythmik gegründet, von der Bestimmung der Länge und des Tones nach rein formalem Grundsatz angefangen. Wo also in deutscher Dichtung diese rhythmischen Grundsätze der Antike maßgebend waren, wie in den Oden von J. H. Voß, da bedeutete es denn auch einen solchen Sieg der reinen Form, wenn rhythmischer Strophenschluß die Sprache anzuhalten zwang. Aber Voß wußte doch auch, daß im deutschen Gedichte, wenn solcher Brauch geübt wird, das deutsche Gefühl immer dieses sein wird, daß die Sprache also stärker war als die rhythmische Form und sich nicht durch ihre Grenze zum Abschluß eines Satzes bringen ließ. Darum warnte er einmal vor der Häufung solcher sprachlichen Übergriffe. Denn die Strophe, sagte er, ist ein Maß. Ein Ruhepunkt muß also immer da sein. Es war eine sehr verwandte Intention, wenn Goethe nicht dulden wollte, daß ein aus gleichgebauten Strophen zusammengesetztes Gedicht musikalisch „durchkomponiert" würde. Denn in jedem einzelnen Teile soll das ganze Gedicht wieder „ganz gefühlt" werden. Auch er also nahm die Strophe als das feste Maß des Gedichtes. Der Sturm und Drang aber, der kein rhythmisches Zeitmaß kannte, wollte auch die Strophe nicht als ein solches anerkennen und zerbrach es durch den Strom der Sprache.

Der klassische Wille zur Geschlossenheit andererseits begann schon im einzelnen Verse und man kann sagen: schon im einzelnen Takte. Jetzt erst wurde man auf solches in der Antike aufmerksam. Voß erklärte den Hexameter als eine rhythmische Strophe, deren Anfang, Mitte und Ende deutlich in das Ohr falle, und mit ihr wende sich auch der Gedanke der Regel nach. Für die Hauptbedingung jedes harmonischen Versmaßes erklärte er einen abstechenden und bestimmten Schlußfall. Wilhelm v. Humboldt empfand das Ende des griechischen Verses als markiert: Pindar besonders setzte lange Silben dorthin, damit die Stimme schwebe und innehalte. So machte es denn auch Humboldt selbst in seinen Übersetzungen des Pindar und des Äschylos. Ein solcher Brauch also bewirkte die rhythmische Geschlossenheit des Verses. In Goethes Hexametern aber ist es auch noch so, daß sich der Weg des Rhythmus von dem der Sprache niemals für längere Dauer trennt und sie beide bald zu einem gemeinsamen Ende führen. Unmöglich wären bei ihm solche Massen ineinanderflutender Rhythmen, wie man sie in den Zeiten des Sturms und Drangs noch finden kann.

Digitized by Google

Reif im Haupthaar, den Bart voller Eis, taumelt der
Alte Winter anitzt aus der benachteten
Höhle Grönlands hervor, rufet, erbost umher
Schauend, Boreas weitstreifenden Brüdern, und
Schirrt das wilde Gespann lärmend am Deichsel des
Schwarzen Wagens. Und bald wird er im Donnersturm
Durch den Äther daherstürzen, mit Flocken und
Scharfen Schloßen bewehrt. Dann flieh' Autumus! Dann
Flieh' Pomona! Und du, sanfter Lyäus, der
Obotritiens Flur herbere Trauben bräunt!

Auch der Jambus Goethes und Schillers hat sich von der „Iphigenie" bis zur „Natürlichen Tochter" und vom „Wallenstein" bis zur „Braut von Messina" mit zunehmender Deutlichkeit rhythmisch oder sprachlich zu schließen versucht. (Er ist rhythmisch geschlossen, wenn er mit fallendem Ende ausgeht und der folgende mit steigendem Anfang beginnt.) Wie anders dagegen der Vers eines Shakespeare oder Kleist, dessen ungeheure Ausdruckskraft gerade auch in der Kühnheit und Freiheit seiner rhythmischen und sprachlichen Übergriffe liegt. Schiller aber hat in seiner Übersetzung des „Macbeth" so kühne Griffe meist getilgt, und auch August Wilhelm Schlegel, der immer noch den Goetheschen Vers im Ohre hatte, ist dem barocken Geiste Shakespearescher Rhythmik nicht gerecht geworden.

Die Klassik also machte auf ihre Weise schon den einzelnen Vers zum Maß der Dichtung, wie jedes Glied, wie Taktteil, Takt und Strophe. Doch kommt jetzt noch ein anderes Moment hierzu, um den klassischen Vers zu schließen: die Zäsur. Der klassische Vers ist durch eine Zäsur in sich geteilt, ohne daß eine solche Teilung seiner Einheit Schaden täte; vielmehr erst macht sie ihn zu einer Einheit. Man wird solch rhythmisches Prinzip erst ganz verstehen, wenn man es als mehr versteht, denn nur ein solches: nämlich als den rhythmischen Ausdruck für jene klassische Polarität, welcher der klassische Mensch sein Gleichgewicht und alle Schönheit ihre Harmonie, und alle Form ihre Ruhe und Dauer verdankt. Goethe hat das klassische Gesetz der Polarität in jenem Bilde eines Stromes dargestellt, den ein gegenwirkender Sturm zum ruhenden Teiche hemmt. Alle klassische Gestalt entsteht durch solche Begrenzung einer unendlichen Bewegung. Die klassische Zäsur ist nun nichts anderes als eben dieser Augenblick, in welchem sich der unendlichen Bewegung des Rhythmus die gegenwirkende Kraft entgegenstellt, um durch solche Begrenzung den strömenden Vers zum ruhenden Gebilde zu verwandeln und ihm in sich selber Gleichgewicht und Seligkeit zu geben. Wo dieser Augenblick wie im Alexandriner haarscharf die Mitte ist und Rhythmus und Sprache sich an dieser Stelle zu vollständiger Harmonie be-

Digitized by Google

gegnen, da hat der Vers jene statische Haltung und abstrakte Symmetrie, welche den Alexandriner zum Versmaß des Klassizismus machte, und die revolutionäre Romantik in Frankreich wie in Deutschland hat dem Alexandriner denn auch nicht nur die feste Grenze seines Endes, sondern auch seine feste Mitte, die zentrale Stellung seiner Zäsur genommen. Wo aber der entscheidende Moment an einer nicht so festgelegten und abstrakten Stelle einsetzt und die Gegenbewegung so entsteht, daß sich dem Zwange des rhythmischen Stromes entgegen die Sprache aufrafft und diesem Strome mitten im Takt einen Ruhepunkt aufzwingt, von dem aus er nur in umgekehrter und beruhigter Bewegung weiterdauern kann, dann ist in solchem Verse das lebendige Schauspiel zu erblicken, wie aus der Gegenwirkung von Rhythmus und Sprache — denn diese sind hier Strom und Sturm — und aus solcher Umkehr der Zeit das Gleichgewicht und die Geschlossenheit des Versgebildes sich erzeugt. Je mehr nun von vornherein sich die Kräfte des Rhythmus und der Sprache die Wage halten, je mehr hier also wirkliche Polarität herrschend ist, desto entschiedener natürlich ist der Augenblick, da sie sich treffen, nach der Mitte gelegt, und desto festgelegter und bestimmter ist er auch. Die klassischen Metriker haben die Gesetzmäßigkeit der Zäsurlagen in der antiken Verskunst zu ergründen versucht, und Voß eiferte gegen ihre allzu große Freiheit in Klopstocks Hexametern. In Schillers und Goethes Versen ist es so, daß sie ohne irgendwelche Starrheit doch die Zäsur der Mitte näherten. Man hat auch von dem goldenen Schnitt in ihrem Vers gesprochen. Goethe zudem hat noch die auffallende Neigung bekundet, der Zäsur auch im dramatischen Vers und nicht nur in der Lyrik eine dauernde und feste Lage zu geben. Freilich: nirgends ist der Willkür der Auffassung soviel Raum gelassen wie in der Frage der Zäsur. Wie leicht kann man nicht hier und auch dort eine Pause des Sinnes machen. Die Willkür aber wird grenzenlos, wenn die Zäsur wie ein Gesetz behandelt wird, dem jeder Vers sich fügen soll, und wenn man sie also findet, wo sie gar nicht vorhanden ist. Dann wird sie all jenen Gespenstern und Chimären gleich, von denen keine Wissenschaft so voll ist wie die Metrik. Denn die Zäsur ist ein Prinzip des Stils und keineswegs zu jedem Vers gehörig. Wenn die Romantik den Klassizismus revolutionierte, als sie dem Alexandriner die Zäsur nahm, so weist dies schon allein auf solchen Zusammenhang von Stil und Zäsur hin. Es war eine sehr verwandte Erscheinung, wenn Hölderlin in den Pentametern, die ja auch durch die Zäsur der Mitte ihre abgezogene Symmetrie erhalten, diese so oft verwischte und ganz illusorisch machte. Man wird nun freilich sagen, daß es sich hier nur um Zerstörung der Symmetrie und um die Befreiung der Zäsur gehandelt habe. Aber es handelte sich um mehr. Man kann natürlich in der Deklamation eines jeden Verses Pausen machen. Der eine macht sie hier, der andere dort. Die Frage ist nur, ob solchen Pausen eine wirk-

Digitized by Google

lich rhythmische Notwendigkeit zugrunde liegt, ob sie wesentlich zum Vers gehören und nicht vielmehr zu jenen durchaus berechtigten Freiheiten, welche sich jede Deklamation in Fülle nimmt und nehmen muß. Dies aber ist der Fall, wenn es sich um die Zäsur des Kleistschen Verses handelt. Sie gehört nicht notwendig zu ihm, und wo sie ist, da ist ihr Sinn und Ursprung ein anderer als im Vers der Klassik. Wo sie sich aber dem Gefühl nicht aufdrängt, suche man sie nicht.

Wenn im klassischen Vers der rein formal gemessene Rhythmus nur an jener einen Stelle der Zäsur vom freien Rhythmus der Sprache zur Umkehr und Beendung seines Weges angehalten wird, so entsteht die Bewegung des Kleistschen Verses ja überhaupt nicht durch die gemessene Wiederholung eines Taktes, sondern dadurch, daß der gemessene Rhythmus in einem unendlichen Kampfe mit dem sprachlichen Rhythmus steht. Das Maß will den Tanz der Sprache zügeln, aber der freie Rhythmus der Sprache stärkt sich nur im Widerstande gegen solches Maß zu immer neuer und unendlicher Bewegung. Da treten denn Augenblicke ein, in denen das Gleichmaß ganz besiegt ist und die Sprache allein das Feld behauptet, und diese sind dann jene Stellen der Ruhe, die doch nur scheinbar den Zäsuren des klassischen Versmaßes gleichen. Denn sie entstehen durch das gerade Gegenteil von Gleichgewicht und Polarität der Kräfte, vielmehr durch den Triumph des freien Rhythmus über das Metrum. Sie sind denn auch in keiner Weise festzulegen oder zu berechnen und treten keineswegs in jedem Verse ein. Dieselbe Kraft des freien Rhythmus ist es, derselbe Sieg über den gemessenen, was auch die so gewaltigen Übergriffe der Kleistschen Sprache über die Enden des gemessenen Verses hinaus verursacht, was in die Senkungen des gemessenen Rhythmus höchste Hebungen der Sprache stellt und anstatt des gleichgeordneten Nebeneinander der klassischen Hebungen die wechselndsten Verhältnisse bedingt. (Auch Zacharias Werner hat nach eigenem Bekenntnis das Silbenmaß bald der musikalisch-rhythmischen, bald der deklamatorischen Betonung untergeordnet.)

Nun hat gewiß auch die Romantik sich in gemessener Rhythmik versucht und der Antike nachgeeifert, A. W. Schlegel besonders mit einer Strenge der Messung, die allen Klassizismus noch übertraf. Niemand hat es sich so schwer gemacht und niemand auch hat der deutschen Sprache so viel Gewalt angetan, um sie unter das Maß der Zeit zu beugen. Aber diese philologische Strenge sagt es schon, daß sich in solchem Rhythmus nicht der romantische Mensch zum Ausdruck bringen wollte. Diese Rhythmik zeugt nur von dem romantischen Versuche überhaupt, sich alle Formen, die es gab und geben kann, ob indisch oder griechisch, anzueignen und auf solche Weise die Geschichte zu umfassen und in das eigene Erlebnis einzuleiten. Für die romantische Zeitgestaltung aber ist solche

Digitized by Google

Messung ganz ohne Belang. Darum konnte der strengste Metriker der deutschen Sprache im Kreise der Romantik stehen. Er war in Wahrheit nur Historiker und Philologe.

Aber der Rhythmus Hölderlins kam nicht aus solchem Grunde, sondern er gab wirklich dem eigensten und tiefsten Erlebnis seines Dichters Ausdruck. Hätte er also das Maß der Antike in sich, so stünde Hölderlin weit fern von der Romantik. Aber er hat dieses Maß ja nicht. Nach der strengen Messung der klassischen Metrik vielmehr kehrte Hölderlin doch wieder zu Klopstocks und Höltys Art zurück und kümmerte sich um die klassischen Gesetze nicht (wie übrigens auch der junge Novalis in seinen antiken Strophen). Er kannte kein objektives Maß für die Dauer der Silben; und wie sollte auch sein Zeitgefühl ein solches kennen? Wie überhaupt hätte der noch Silben messen können, der da sagte, solange der Dichter nicht vom Rhythmus fortgerissen werde, solange habe seine Poesie noch keine Wahrheit, denn das nur sei Poesie, daß eben der Geist sich nur rhythmisch ausdrücken könne, daß nur im Rhythmus seine Sprache liege. Nur der Geist sei Poesie, der das Geheimnis eines ihm eingeborenen Rhythmus in sich trage, und nur in diesem Rhythmus könne er lebendig und sichtbar werden, denn dieser sei seine Seele. Es gebe höhere Gesetze für die Poesie und jede Gefühlsregung entwickle sich neue Gesetze, die sich nicht anwenden lassen auf andere, denn alle Wahrheit sei prophetisch und überströme ihre Zeit mit Licht. Wer zur Poesie erzogen werde, der müsse den Geist für gesetzlos anerkennen über sich und müsse das Gesetz ihm preisgeben: nicht wie ich will, sondern wie du willst, und so dürfe er sich kein Gesetz bauen, denn die Poesie werde sich niemals einzwängen lassen, sondern der Versbau werde ewig ein leeres Haus bleiben. Wer solches erfuhr, der konnte unmöglich noch Silben auf ihre Dauer messen. Er sagte diese Worte spät und sie treffen auch erst ganz auf die freien und hymnischen Rhythmen seiner letzten Gedichte zu. Aber schon in seinen frühen Oden begann der freie Rhythmus seine Schwingen zu prüfen und sich von dem Metrum loszuringen. Es ist nicht der Titanenkampf der Freiheit gegen das Maß wie in den Versen Kleists. Dies wäre gegen Hölderlins Natur gewesen. Aber ganz von selbst und von seiner inneren Musik getrieben, überströmt dieser neue Rhythmus das Maß der Zeit. Niemals noch ist ein Rhythmus gleichzeitig so musikalisch und so sinnvoll gewesen. Er trägt so wenig das ausdruckslose Antlitz der klassischen Metrik wie das mimisch gestikulierende Klopstockscher Rhythmik. Er hat so wenig das klassische Gleichmaß wie die unendliche Vieltönigkeit und Bewegtheit Klopstocks. Man spürt, daß zwischen dem Sturm und Drang und der Romantik der „Weg nach innen" ging. Es ist hier keine malende Nachbildung äußerer Bewegung mehr und auch keineswegs mehr ewig wechselnde Leidenschaftlichkeit, sondern die Bewegung dieses Rhythmus ist der unendliche Ablauf des Gefühls, das sich

Digitized by Google

nur so verwandelt, wie sich ein Strom verwandelt, weil er strömt. Dieser unendliche Ablauf war es auch, der sich nicht mehr an die abgemessenen Gliederungen und Grenzen der Verse wie der Strophen halten konnte. Man wird in der klassischen Dichtung solche Fülle ineinanderdringender Hexameter, Distichen, Strophen vergeblich suchen. Mit solchem Rhythmus ging eine neue und unendliche Melodie zusammen. Alles nahm die Richtung auf einen „neuen Zusammenhang". Körner, der Freund von Schiller, hat einmal den Unterschied von Rhythmus und Melodie darein gesetzt, daß der Rhythmus die beharrende Dauer des Selbstbewußtseins, die Melodie aber die Verwandlung des Zustandes zum Ausdruck bringe. Es lag durchaus in der Richtung des neuen Geistes, daß er dem melodischen Ablauf eine sprechende Kraft verlieh, welche in der klassischen Dichtung von dem gemessenen Rhythmus ausging. Hölderlin teilte diese Melodie mit Tieck und mit Novalis. Kleist dachte sogar daran, die Melodie seines Verses durch Zeichen festzulegen und kundzugeben. Auch diese neue Melodie befreite den Vers der Romantik vom gleichen Maße, und alles nahm so die Richtung auf den freien Rhythmus hin.

Die antike Form also war für Hölderlin wie schon für Klopstock überhaupt nur Anfang, Durchgang und Weg zu dieser neuen, freien Form. Goethe und Platen gingen von der freien Form zu der gemessenen. Es war im Drama nicht anders. Wenn Goethes „Iphigenie" den freien Rhythmus in jambisches Gleichmaß verwandelte, so umgekehrt verwandelte sich Hölderlins „Empedokles" aus solchem Gleichmaß in den freien Rhythmus.

Der freie Rhythmus war der eigentliche Rhythmus der Romantik. Novalis sagt einmal: „Jahrszeiten, Tagszeiten, Leben und Schicksale sind alle, merkwürdig genug, durchaus rhythmisch, metrisch, taktmäßig. In allen Handwerken und Künsten, allen Maschinen, den organischen Körpern, unsren täglichen Verrichtungen, überall: Rhythmus, Metrum, Taktschlag, Melodie. Alles, was wir mit einer gewissen Fertigkeit tun, machen wir unvermerkt rhythmisch. Rhythmus findet sich überall, schleicht sich überall ein. Aller Mechanismus ist metrisch, rhythmisch. Hier muß noch mehr drin liegen. Sollt es bloß Einfluß der Trägheit sein?"

Wie konnte nun die Romantik, die von allem Mechanismus erlösen wollte, noch ein Metrum haben? Ihr Rhythmus war der freie Schwung der Zeit. Es war nicht mehr derselbe Rhythmus wie im Sturm und Drang. Denn es fehlte der Romantik jener titanische Widerstand gegen das Maß, aus dem der Rhythmus des Sturms und Drangs sich bildete. Das Metrum fehlt jetzt, und der Rhythmus ist ein freier Ablauf, ungehemmt und strömend wie die Melodie. Es ist sehr charakteristisch und war durchaus nicht Willkür, daß die Hymnen an die Nacht von Novalis zuerst in fortlaufender und nicht nach Versen abgesetzter Form

Digitized by Google

gedruckt wurden. Niemand sicherlich hat damals daran gezweifelt, daß es nicht Prosa, sondern freier Rhythmus sei.

Ein besonderes Licht wird auf die romantische Rhythmik durch jene Streckverse oder Polymeter geworfen, welche Jean Paul erfand. Wer kennt diese wundervollen Schöpfungen eines Geistes nicht, der sich nach eigenem Zeugnis so gern in den Rhythmus stürzen wollte und doch niemals ein rhythmisches Gedicht zustande brachte, weil jeder irgendwie bestimmte Rhythmus schon zuviel Begrenzung für diesen freien Geist gewesen wäre, dessen Sprache jedoch ein einziger, fortlaufender, unendlicher Rhythmus ist. Ein Abriß gleichsam, ein Symbol davon ist sein Streckvers. Ein Vers also, der unendlich streckbar ist, weil er ganz offen ist, dessen Rhythmus auf keine Weise und mit keinem Maß gemessen und zu bestimmen ist — welch törichter Versuch und Wunsch es zu tun —, weil er kein wiederholtes Metrum in sich hat, sondern nur wird und wächst und sich verwandelt.

Es gab aber etwas in der Romantik, was dem klassischen Rhythmus noch entgegengesetzter war als solche Freiheit und was dem freien Rhythmus noch seine sprechende Wirkung nahm, wenn es selber sprechend wurde, und dieses war: der Reim.

Es waren die Romantiker selbst, welche in dem Gegensatz von Rhythmus und Reim den Gegensatz der Klassik und Romantik überhaupt in komprimierter Form gefunden haben. Die Klassik wollte das ewige Maß gestalten und tat es mit ihrem Rhythmus. Die Romantik aber die zeitfüllende Liebe, und tat es mit dem Reim. Denn Paarung und Verschmelzung ist der Sinn des Reimes, wie die Romantik ihn verstand. Ludwig Tieck hat seine Herrschaft im Minnesang aus diesem seinem Geiste her erklärt. „Dem reimenden Dichter verschwindet das Maß der Längen und Kürzen gänzlich, er fügt nach seinem Bestreben, welches den Wohllaut im gleichförmigen Zusammenhang der Wörter sucht, die einzelnen Laute zusammen, unbekümmert um die Prosodie der Alten, er vermischt Längen und Kürzen um so lieber willkürlich, damit er sich um so mehr dem Ideal einer rein musikalischen Zusammensetzung annähere. Eine unerklärliche Liebe zu den Tönen ist es, die seinen Sinn regiert, eine Sehnsucht, die Laute, die in der Sprache einzeln und unverbunden stehen, näherzubringen, damit sie ihre Verwandtschaft erkennen und sich gleichsam in Liebe vermählen." Nur aus dem Gefühl der Liebe kann man diese mannigfaltigen Versformen des Minnesangs verstehen, in denen die Laute sich irrend suchen oder aus weiter Ferne nur mit der Sehnsucht zueinander reichen oder sich unmittelbar in Liebe erkennen.

Ja, in das Dunkel der Mystik hüllte sich der Reim, weil er als die Form der Liebe galt, und Schelling fand in ihm den dichterischen Ausdruck jener letzten Identität, welche die getrennten Elemente auf einer höheren Stufe wieder eint.

Digitized by Google

Er ist, so meinte Schelling und auch A. W. Schlegel, was die Harmonie in der christlichen Musik ist, die ja auch im Gegensatz zur rhythmischen Musik der Antike steht. Er ist der Zusammenklang, die Ineinanderschmelzung der in Vielheit auseinandergegangenen Teile. Aus gleichem Grunde setzte man ihn auch neben jene Formen des Parallelismus, des Vergleichs und des Wortspiels, welche so sehr von der Romantik geliebt und gepflegt wurden, denn diesen gleich verschmilzt er durch die Form, was seinem Inhalt nach im Raum unendlich voneinander steht, und so hilft auch er der romantischen Sprache, hinter die Sprache zu greifen und jene Einheit herzustellen, auf welche die Anklänge der Worte geheimnisvoll hindeuten. Dies alles steht in größtem Gegensatz, was Schlegel wiederum bemerkte, zu dem isolierenden Prinzip des klassischen Rhythmus, das jedem Versfuß, jedem Vers das abgeschlossene Dasein und die „gleiche Dignität" verlieh.

Eines jedoch trennt den Reim von der musikalischen Harmonie: seine Verschmelzung ist nicht simultan, sondern eine werdende in der Zeit. Dieses aber, weit entfernt, ihn der Romantik zu entfremden, gab ihm vielmehr eine neue Ausdruckskraft und einen romantischen Zauber. Denn so gab er die romantische Erinnerung und Sehnsucht schon im Laute wieder. Das Reimwort weckt die Sehnsucht nach seiner Antwort, ist ein Ruf in die Ferne gleichsam, und das Echo wiederum ruft die Erinnerung an den verklungenen Reim zurück. Hinüber- und herüberziehende Sehnsucht, Ahnung, Erinnerung ist also alles, „statt daß die alte Rhythmik immer in der Gegenwart festhält" (A. W. Schlegel). Der Reim ist gleichsam ein historisches und ein prophetisches Prinzip, weswegen ihm auch Schlegel „Aussichten ins Unendliche" zusprach.

All dies gewinnt nun seine tiefste Intensität erst in den reinen Assonanzen, in denen nur die Vokale und nicht auch die Konsonanten zusammenklingen (Augen — Brausen — Rauschen — Traume) und diese wurden denn auch von der Romantik über alle anderen Formen des Reimes erhoben und gepflegt. Denn hier war ja allein die rufende Seele, die tönende Sehnsucht sprechend, und hier erst herrschte wirklich nur Erinnerung, nur Anklang und nicht Gleichheit.

Dazu aber kam noch ein anderes. Wenn die Romantik den Reim mit der harmonischen Musik in Beziehung setzte, so konnte sie ihn auch mit ihrer anderen Lieblingskunst, der Malerei, vergleichen. Schlegel nannte ihn im Gegensatz zum plastischen Rhythmus: pittoresk. Er ist es in einem ganz wörtlichen Sinne, und Wilhelm v. Humboldt bemerkte schon, daß er dem Auge ein Kolorit aufdränge. Man weiß, wie im romantischen Erlebnis Farben und Töne sich verwechselten. Farben wurden gehört, Töne gesehen. August Wilhelm Schlegel war nicht der einzige damals, welcher die Analogien zwischen Farben und Vokalen festzulegen suchte: A = Rot, O = Purpur, J = Himmelblau, Ü = Violett, U = Schwarz, E = Gelb. Solch ein Farbeneindruck verstärkte sich oder stellte sich

Digitized by Google

erst her durch Wiederholung. Er erreichte seine größte Intensität in den Assonanzen, nicht nur weil hier der Vokal allein sprechend war, sondern weil ein und dieselbe Assonanz durch ganze Gedichte, epische Gesänge, dramatische Szenen durchgeführt werden konnte und auch wurde und so zu malerischen Massen zusammenband. Berühmt wurde für solche Form das Tiecksche Gedicht: „Zeichen im Walde", das ganz auf den dunklen U-Laut gestimmt war. Schon der junge Friedrich Schlegel, als er, noch ganz von Gräkomanie besessen, den barbarischen Reim für eine fremdartige Störung der schönen Kunst erklärte, welche den Rhythmus verlangt, hatte diese Eigentümlichkeit des Reimes bemerkt. Jeder Laut, so sagte er, hat seinen eigentümlichen Sinn und auch die Gleichartigkeit mehrerer Laute ist nicht bedeutungslos. Wie der einzelne Laut den vorübergehenden Zustand, so bezeichnet die Gleichartigkeit beharrliche Eigentümlichkeit. Sie ist die tönende Charakteristik, das musikalische Porträt einer individuellen Organisation. Nur der Rhythmus kann den allgemeinen Geist zum Ausdruck bringen; der Reim ist ein Organ der charakteristischen Poesie.

Genug des Beweises, in wie mannigfacher Hinsicht der Reim zum Ausdruck des romantischen Geistes dienen konnte und wie ihn alles in Gegensatz zu dem klassischen Rhythmus brachte.

Man wird nun freilich daran denken müssen, daß gerade Klopstocks Zeit (bis auf die Sonettendichtung damals, welche Schlegel ja von Bürger überkam) dem Reim sehr feindlich war und andererseits die Klassik diese Feindlichkeit durchaus nicht hatte. Scheint dieses nicht dem romantischen Geist des Reimes zu widersprechen? Der Grund, der ihn für Klopstock und seine Jünger so unmöglich machte, gibt die Antwort: er schien ihnen keinen Ausdruck zu haben. Diese ausdruckssüchtige Zeit maß alles mit diesem Maße. Der Reim dünkte ihr ein leerer Schellenklang, ein eitles Spiel mit Tönen. Sie hatte entdeckt, daß deutsche Dichtung gerade Kunst des Ausdrucks sei, und verwarf darum diesen „romanischen Tand". Man hatte also die Ausdruckskraft des Reimes noch nicht entdeckt, weil man seinen wahren Geist noch nicht entdeckt hatte. Aber auch wenn man sie damals schon gekannt hätte, so wäre doch nichts anders gewesen. Denn was die Dichtung damals ausdrücken wollte, das konnte der Reim in der Tat nicht leisten. Man wollte nichts als leidenschaftliche Bewegung, Vieltönigkeit und Verwandlung. Ein gleicher Klang langweilte damals ganz ebenso wie die gleiche Dauer von Silben. Was man zum Ausdruck bringen wollte, das konnte nur durch den Rhythmus geschehen, jenen ungemessenen nämlich, der die Schöpfung dieser Zeit war. Ihm wäre der Reim nur Fessel oder Anhang gewesen. Wo der Rhythmus so sprechend war, da mußte der Reim schweigen.

Was aber die Romantik zum Ausdruck bringen wollte, Liebe, Sehnsucht, Erinnerung, Ahnung, das konnte gerade durch den Reim geschehen. Man muß

Digitized by Google

noch freilich zwischen jenen beiden großen Strömungen der romantischen Periode unterscheiden. Es war die christliche Richtung, welche zum Reime trieb, während das dionysische Gefühl eines Hölderlin im Rhythmus sprach, wenn auch die Sprache Hölderlins so voll von Anklängen, Assonanzen und Alliterationen ist wie die klassische Sprache nirgends.

Wenn nun die Klassik andererseits die Feindschaft gegen den Reim durchaus nicht hatte, so lag das an dem eigentümlichen Gebrauch, den sie von ihm machte. Das wurde schon von A. W. Schlegel bemerkt. Der Reim, so sagte er, ist in der letztverflossenen Epoche unserer Poesie ziemlich seelenlos gebraucht und weder im Charakteristischen noch Musikalischen seine Tiefe ausgeschöpft worden. Man wird dies in der Tat bestätigen. Der Reim diente dem klassischen Geiste dazu, die Verse abzuschließen und die Strophen zu gliedern. Sein romantisch verschmelzender Geist kam hierbei nicht zur Geltung. Der spätere Goethe erst hat in einer Zeit, da er zur Romantik neigte, auch hierin eine Wendung genommen. Es war im Westöstlichen Divan, wo er im Reim den Geist der Liebe faßte und seine neue Liebe in den Reim faßte; und als sich Helena zu Faust, die Klassik zur Romantik neigt, da geht auch ihre Sprache vom gemessenen Rhythmus zum „holden Gleichklang" der Reime über. Dies aber geschah erst, nachdem die Romantik den Geist des Reimes entdeckt und erweckt hatte.

Man darf nicht sagen, daß es die romanischen Formen waren, welche ihr diesen Geist erschlossen. Aber sie griff zu diesen Formen, weil der Reim in ihnen das eigentliche und einzig sprechende Prinzip der Gestaltung war.

Den Rhythmen der klassischen Dichtung traten nun diese romanischen Reimsysteme entgegen, in denen die Romantik zu einer Art von lyrischer Objektivität gelangte. Wie sie überhaupt dazu kam, sich in so vorbestimmte und abstrakte Formen zu verfestigen, das wurde bereits dargelegt. Man bemerke aber noch, wie der Reim in diesen Formen erst all seine Möglichkeiten entfaltete und erschöpfte. Wie das rhythmische Prinzip, so sagte A. W. Schlegel, in dem epischen und dem dramatischen Silbenmaße der Alten gleichsam nur in der ersten Potenz zu erkennen ist, in den lyrischen und besonders chorischen Strophen aber erst seine ganze Tiefe und Energie entfaltet, so läßt sich auch aus den für andere Gattungen bestimmten Versarten der neueren Poesie nur eine sehr untergeordnete Vorstellung von der Wirksamkeit und Bedeutung des Reimes erlangen, und erst in den großen Formen der romantischen Lyrik findet man ihn bis an die Grenze seines Gebietes geführt und sein Geheimnis ganz ausgesprochen.

Das Sonett besonders war es, in welchem man die Wirkungsart des Reimes, Verse zu verbinden und zu trennen, nach allen nur erdenkbaren Möglichkeiten hin erschöpft fand, und so wurde das Sonett als Urbild aller Reimkunst gleichsam die kultivierteste Form der Romantik. Der gotische Gang ihrer Dialektik nahm

Digitized by Google

diese Form so gerne an, weil sie kein fertiges Ergebnis, sondern die Geschichte und Bewegung des Gedankens wiedergibt. Daß diese Form ganz abgeschlossen ist, erhöhte nur noch ihren Zauber. Denn es ist eine romantische Geschlossenheit. Das Sonett ist wirklich so geschlossen in sich selbst, daß es ganz unwiederholbar ist und niemals Strophe werden kann. (Es kann nur zu Kränzen gebunden werden.) Aber jede Strophe der antiken Lyrik war ja zu wiederholen, weil sie eben ein rhythmisches Maß war, das seine zeitlose Dauer erst in Wiederholung kundgab und bewährte. Die Unwiederholbarkeit des Sonettes sagte der Romantik, daß hier das Wunder geschah und ein unendlicher Geist sich in geschlossene Form begab.

Als zweite Hauptform der romantischen Lyrik nannte A. W. Schlegel die Kanzone, und er verglich sie mit der klassischen Ode Pindars, der sie an Weite und labyrinthischer Verschlingung ähnlich und im Geiste doch so unähnlich ist. Denn Pindars Labyrinth der Rhythmen war so gesetzhaft und objektiv bestimmt, daß nicht lyrische Eigentümlichkeit sich in ihm bewegte, sondern daß es zum Raume einer plastischen und chorischen Allgemeinheit wurde. Das Labyrinth der Reime aber war der Irrgang einer einsam und innerlich reflektierenden Seele. Führten jene Rhythmen hinaus in eine öffentliche und helle Welt, so diese Reime hinein in eine geheimnisvolle und nicht zu ergründende Tiefe. Diese Reflexion war unendlich und unerschöpflich, so daß die Offenheit dieser Form nur mit Willkür durch einen endlichen Zusatz geschlossen werden konnte.

Auch die Terzine war nur durch solche Willkür schließbar. Sie war die offene, die unendliche Form an sich, die Form der Zeit und der Geschichte, weil jede Dreiheit hier aus ihrem eigenen Schoße, ihrer Mitte eine neue Dreiheit schöpferisch entwickelt und ohne so unendliche Verkettung eine Waise übrigbliebe. Diese Form deutet also immer über sich selbst hinaus, weswegen sie auch die Form des prophetischsten Geistes wurde, und so wurde sie auch von der Romantik angewendet, von Tieck, Schlegel, Werner und Brentano, nicht nur in Erinnerung an Dante, sondern weil es dem prophetischen Geiste dieser Form entsprach. Auch konnte ihr progressiver Gang romantische Geschichten wiedergeben, wie es in Schellings großer Romanze und später bei Chamisso geschah, wo sie denn den entschiedensten Gegensatz zu dem gleichgemessenen Hexameter des klassischen Epos mit seiner dauernden Gegenwart und Abgeschlossenheit bildet. Man begreift denn auch, daß Goethe, der freilich, als ihn selbst vor Schillers Totenschädel der prophetische Geist überkam, die wundervollsten Terzinen der deutschen Dichtung schuf, doch vorher einmal äußerte, er liebe die Terzinen nicht, weil sie ohne Ruhe und ohne Schluß seien.

Die eigentlichen Formen der romantischen Epik aber waren erst die Oktaven, deren abgesetzter Strophengang sich von dem rhythmischen und niemals unter-

Digitized by Google

brochenen Gleichmaß des klassischen Epos noch so wesentlich nach seiten der Lyrik hin unterscheidet, wenn sie auch das epischste Gleichmaß erreichten, das einer romantischen Reimform zu erreichen möglich war; dazu jene malerischen Assonanzenmassen, aus denen nach dem Vorbild altfranzösischer und spanischer Gesänge Friedrich Schlegel seinen „Roland" und Brentano seinen „Rosenkranz" bildete.

In der romantischen Lyrik begegnet man noch neben dem Sonett und der Kanzone besonders häufig der spanischen Glosse. Dies ist die lyrische Variationsform an sich, und als solche war sie der Romantik sehr genehm, das Thema eines Gedankens durch seine Verwandlungen zu führen und ihn durch immer neue Wendung einzutiefen. Zwei Themen von Ludwig Tieck besonders — die Themen der Romantik gleichsam — wurden immer wieder von den Romantikern in dieser Form verwandelt: „Liebe denkt in süßen Tönen" und „Mondbeglänzte Zaubernacht".

Zu diesen Typen einer Zielform (Sonett), Kettenform (Terzine), Verwandlungsform (Glosse) kam endlich noch die Kreisform der Rondeaus, Ritornells und Trioletts, deren Eigentümlichkeit es also ist, daß ihr Ende in den Anfang mündet: die symbolische Form romantischer Unendlichkeit.

Aber allein in diesen vorbestimmten Formen konnte sich das lyrische Erlebnis der Romantik nicht erschöpfen. Es war ein Element in ihm, ein chaotisches und schöpferisches, das immer neue Formen werfen mußte. Es ist sehr eigentümlich, wie in der romantischen Lyrik die allergebundensten neben den allerfreiesten Formen stehen, und gerade dieses Nebeneinander gehört zum Stile der Romantik.

Wie also der Sturm und Drang sich seinen eigensten Ausdruck in den freien Rhythmen schuf, so die Romantik nun den ihrigen in jenen freien Reimen, welche den größten Raum in der Lyrik Ludwig Tiecks einnehmen. Hier also gibt es keine irgendwie bestimmte Ordnung mehr der Reime und kein strophisches Maß, vielmehr nur freie und malerische Massen. Wenn Hölderlin den unendlichen Ablauf des Gefühls im Ablauf seiner Rhythmen wiedergab, so Tieck im Ablauf reinen Klangs und Anklangs. Denn so wechselnd hier auch der Rhythmus ist, so ist er doch nicht das sprechende Prinzip. Er trägt nur auf seinen Wellen die Reime auf und nieder und vorwärts und zurück. Denn es gibt hier keine Gegenwart, wenn nicht manchmal eine unbestimmt schwebende. Es ist hier alles Erinnerung und Ahnung, Sehnsucht und Liebe. Die Worte suchen sich und finden sich und rufen und antworten. Verklungene Reime tauchen auf, versinken, tauchen wieder auf. Die fernsten Fernen einen sich. Dazwischen einsame, verlorene Töne, die kein Echo finden. Ein unsagbar ziehender Zauber liegt in dieser Wortmusik. Einen Zusammenhang des Gedankens gibt es kaum. Aber

Digitized by Google

wie die Worte aneinanderklingen, drückt schon allein die geistige Verbindung aus. Denn man empfindet, daß Anklang hier kein Zufall ist und auch kein leeres Spiel. Wenn irgendwo, so deutet die romantische Sprache in diesen Gedichten auf die geheimnisvolle Einheit von Klang und Sinn: Ferne — Sterne, Sehnen — wähnen, Hoffen — offen, Träume — Schäume, Herz — Schmerz, Freuden — Leiden. Nirgends ist der Reim romantischer als hier. An diesen Gedichten gemessen, werden die romanischen Systeme klassisch und verhalten sich zu ihnen wie die freien Rhythmen des Sturms und Drangs zu den gemessenen Rhythmen der Antike.

So löste der romantische Reim den klassischen Rhythmus ab. Es lag aber auch in der Richtung der Romantik, sie beide gerade ihrer Gegensätzlichkeit wegen miteinander zu verbinden. Die Romantik wollte ja immer Grenzen und Sonderungen zerstören und alle Fernen verschmelzen. So geschah es denn auch, daß der romantische Reim die plastisch gesonderten Rhythmen der Antike verschmolz und sich mit ihnen vereinigte. Einen ähnlichen Versuch von Voß wird man noch nicht romantisch nennen dürfen. Es fehlte damals noch die Kenntnis und das Gefühl des Gegensatzes. Romantische Syntheſe aber war es, wenn Friedrich Schlegel antik gemessene Trimeter durch Assonanzen band. („Alarcos".) Es hätte wenig Sinn, dies aus einem Mangel an Stilgefühl herzuleiten. Niemand wußte besser als Schlegel selbst, daß so der Reim die Kraft des Rhythmus und der Rhythmus die Kraft des Reimes brach. Aber deshalb gerade machte er es so.

Ihr Männer all, Grundfesten dieser alten Burg,
Genossen, Tapfre! Die umkränzt mein Rittertum,
Des Glorie wir oft neugefärbt mit hoher Lust
In unsres kühnen Herzens eigenem heißen Blut;
Die alte Ehr' in tiefer Brust, der lichte Ruhm
Dem festen Aug in Nacht der einzig helle Punkt —
So folgten einem Stern wir all geeint im Bund.
Der Bund ist nun zerschlagen durch den harten Fluch,
Der mich im Strudel fortreißt fremd und eigner Schuld.
Mich zwingt von hier zu eilen ein geheimer Ruf;
Nach fernen Orten muß ich in drei Tagen, muß
Ein groß Geschäft vollenden und die Frist ist kurz.
Wer weiß, ich kehre nimmer wohl zu euch zurück,
Schau nimmer wieder aus vom Fenster dieser Burg
Die Wälder, Ströme, Berg und all die grüne Lust,
Die mir im Frühling oft geschwellt den Übermut.

Dieser verschmelzende Trieb der Romantik feierte in den Dramen von Tieck, Schlegel, Werner, Schütz, Brentano, Fouqué wahre Orgien. Hier fanden sich

Digitized by Google

alle nur denkbaren Rhythmen und Reime zusammen: Jamben, Trochäen, Alexandriner, Trimeter, Knittelverse, freie Rhythmen, altnordische Maße, Terzinen, Oktaven, Sonette, Glossen, Kanzonen, antike Strophen, Lieder. Die Form ist in dauernder Bewegung und Verwandlung. Man kann nicht immer sagen, was solchem Wechsel innerlich und inhaltlich zugrunde liegt. Es ist manchmal die Farbigkeit der Menschen nach Stand, Nation, Glauben und Charakter, manchmal der Wechsel der poetischen Gattung, wo denn Erzählung in Oktaven, lyrische Empfindung und Betrachtung in Liedern und Sonetten, dramatische Bewegung in Jamben, Trochäen, freien Rhythmen zum Ausdruck kommt. Es ist manchmal der Wechsel des Tones und der Stimmung und von Tragik und Komik. Manchmal aber auch nur ein rein musikalisches Wechselbedürfnis und manchmal nur ein rein romantisches.

Daneben stelle man nun das Gleichmaß und die reine Fläche des klassischen Dramas. Es gibt gewiß ja auch bei Schiller mancherlei Formverwandlung, und der „Jungfrau von Orleans", die denn auch „eine romantische Tragödie" heißt, hat man schon früh den Einfluß Tieckscher Dramatik nachgesagt. Aber gerade gegen diese gehalten, wie gemessen wirkt sie dann, und wie verschwinden gegen sie diese Verwandlungen der Form, die Trimeter und Oktaven. Denn sprechend bleibt ja doch der dauernde Grundrhythmus allein, aus dem sich jene anderen Rhythmen und Reime nur zu besonderem und ganz bestimmtem Ausdruck und in sich selbst geschlossener Form erheben.

In der „Braut von Messina" hat Schiller „die streng abgemessene Handlung und die festen Umrisse seiner handelnden Figuren mit einem lyrischen Prachtgewebe" durchflochten und umgeben, „in welchem sich als wie in einem weitgefalteten Purpurmantel die handelnden Personen frei und edel mit einer gehaltenen Würde und hoher Ruhe bewegen". Er tat es „ebenso, wie der bildende Künstler die faltige Fülle der Gewänder um seine Figuren breitet, um die Räume seines Bildes reich und anmutig auszufüllen, um die getrennten Partien desselben in ruhigen Massen stetig zu verbinden, um der Farbe, die das Auge reizt und erquickt, einen Spielraum zu geben, um die menschlichen Formen zugleich geistvoll zu verhüllen und sichtbar zu machen".

Man sieht aus diesem Vergleich schon die unromantische, räumlich-plastische Intention, die hier zugrunde lag. Schiller hat denn auch die Lyrik von der abgemessenen Handlung streng geschieden und dem Chor eben diese Aufgabe zugesprochen, das tragische Gedicht zu reinigen, indem er die lyrische Reflexion von der dramatischen Handlung sondert. Klassische Begrenzung und Sonderung also war hier am Werke, wo romantische Vermischung und Verwandlung im Drama der Romantik. Auch legte die lyrische Sprache des Chores ihm auf, die ganze Sprache des Gedichts zu heben, damit alles auf einer gleichen Höhe stehe.

Digitized by Google

Er konnte die Höhen und Tiefen des romantischen Dramas nicht in seiner Dichtung dulden.

Man stelle endlich auch Goethes „Pandora" mit der Fülle ihrer rhythmischen und gereimten Formen neben das Drama der Romantik. Diese Formen verwandeln sich nicht ineinander und strömen nicht grenzenlos in ein Chaos zusammen, sondern dem Chaos gerade wirken sie entgegen. Denn es sind umgrenzte, in sich selbst geschlossene Formen und freie Glieder eines großen Organismus. Jede von ihnen ist schon ein Ziel und eine Erfüllung. Sie kommen aus einer letzten Tiefe der klassischen Intention, der auch die stetige Bewegung eines Rhythmus noch zu wenig plastisch, zu ziehend und unendlich war.

Wer aber noch die klassische und die romantische Fülle der Formen zu verwechseln vermag, der sei auf das entscheidendste Moment verwiesen: es gibt in keinem klassischen Drama, und mag es noch so voll von Formen sein, den Wechsel von Rhythmus und Prosa, und ein solcher erst zerstört endgültig den klassischen Charakter einer Fläche und wirft ein Licht auch auf die Intention, die zur Verschmelzung anderer Formen führte. Alle rhythmischen Formen, auch wenn sie noch so mannigfaltig sind, gehören doch der einen Welt des Rhythmus an. Die Prosa erst schafft gleichsam eine neue Dimension. Es war daher für Schiller selbstverständlich, daß er in seiner Übersetzung des „Macbeth" die Prosa tilgte und einen einheitlichen Rhythmus herstellte, so wie es auch Goethe bei der Umarbeitung seiner Jugendwerke, des „Faust" und der „Claudine", tat. Es war eine Übersetzung aus dem barocken in den klassischen Stil und es entsprach dem ganz, daß Schillers „Macbeth" wie auch Goethes Bearbeitung von „Romeo und Julia" das komische Element des Originales ausschied und den tragischen Charakter rein und dauernd machte, weil „unsere Übereinstimmung liebende Denkart" den Wechsel nicht verträgt.

Digitized by Google

Die innere Form

Der klassische Rhythmus war das Maß der Zeit und hob sie damit auf. Denn wahre Zeit ist nicht zu messen. Nun gab es auch ein klassisches Gesetz, das die „Einheit der Zeit" verlangte, und es wirkte in ganz der gleichen Richtung wie der Rhythmus. Wie das rhythmische Problem, so führt nun dieses auch in den innersten Geist eines Stils, wenn man es nicht als eine äußerliche und willkürliche Forderung abtut.

Daß freilich das Gesetz des französischen Klassizismus, eine dramatische Handlung müsse sich in 24 Stunden abspielen, von einer wahrhaft absurden Willkürlichkeit ist, das steht ganz außer Frage. Ebenso aber auch, daß sich hinter so irrtümlicher Fassung des Gesetzes ein wahres und wichtiges Gefühl verbirgt, das Gefühl nämlich für den klassischen Stil und seine Beziehung zum Zeitproblem.

Es gehörte wirklich zu den revolutionärsten Taten des Sturms und Drangs in Frankreich wie in Deutschland, als er dieses Gesetz zerbrach und die Freiheit der Zeitbehandlung proklamierte. Es entsprach der Einsetzung des freien Rhythmus für das Zeitmaß und geschah auch zugleich damit.

Wie aber der Rhythmus wieder, als der Geist sich wandelte, zum Zeitmaß überging, so kam auch das Gesetz von der Einheit der Zeit wieder auf. Goethe, der es im Sturm und Drang seiner Jugend verworfen hatte, bequemte sich ihm in der „Iphigenie" und suchte es seitdem auch sonst, gleich Schiller, wenn auch keineswegs mit klassizistisch-französischer Strenge und Äußerlichkeit, zu bewahren. Es handelte sich nun nicht mehr um die Einhaltung von 24 Stunden oder einer sonst irgendwie bestimmten Uhrzeit, und auch nicht, wie man wohl sagt, um möglichste Konzentration in einen kleinsten Zeitraum. Die Zeit vielmehr sollte überhaupt aus dem Drama verschwinden, damit die Handlung zeitlos sei. Dies war der Sinn der sogenannten Einheit, wie es der Sinn des Rhythmus war.

Ob die Handlung der „Braut von Messina" oder der „Natürlichen Tochter" dem reinen Stoffe nach einen Tag oder ein Jahr oder Jahre dauert, dies ist ganz ohne Belang. Solche Berechnung mit der Uhr ist so sinnlose wie überflüssige Bemühung. Denn sie berechnet, was völlig außerhalb der Dichtung liegt. Entscheidend ist nur dieses, daß die Zeit in solchen Dramen ihrer Form nach nicht

Digitized by Google

mehr sprechend ist, was durch die Stetigkeit, die Linearität und Gliederung der Handlung kommt. So steht sie in der Zeit, wie eine plastische Figur im Raume steht. Die Handlung bleibt sich selber gleich. Sie wird nicht, sondern ist, und darum ist sie zeitlos. Daß Zeit vergeht, berührt sie nicht. Sie ist der Form nach stetig, dauernd gegenwärtig. Sie hat die Ferne des klassischen Stiles, welche der Zeit entrückt. Die Einheit des Raumes ist Funktion dieser Einheit. Sie bringt zum Ausdruck, daß die Handlung in einem zeitlosen Raume geschieht. Denn die Verwandlung des Raumes, wenn sie sprechend wird, verwandelt wirklich Raum in Zeit und versetzt damit die Handlung in die Zeit. Es kam dem klassischen Drama also darauf an, daß auch der Raum sich nicht sprechend verwandle. Ob der Schauplatz der „Natürlichen Tochter" ein dichter Wald oder ein Zimmer im gotischen Stile ist, das ändert an der Einheit des Raumes gar nichts. Diese Verwandlung verwandelt nicht die Stimmung, Sprache und den Menschen und die Handlung. Der Wechsel spricht nicht als ein solcher, nicht als Wechsel. So wenig die Einheit der Zeit dadurch zerstört wird, daß dem Stoffe nach zwischen Szenen und Akten Zeit vergeht, die nicht gestaltet ist, so wenig die Einheit des Raumes durch solche Verwandlung von Szene zu Szene.

Das war in Shakespeares Drama anders, und so sinnlos es ist, im klassischen Drama den Ablauf der Zeit zu messen, ganz ebenso sinnlos ist es auch, das Drama Shakespeares damit zu verteidigen, daß es das Gesetz des Aristoteles auf seine eigene Art gewahrt habe. Es wird dann unter den Begriffen Zeit und Einheit etwas anderes verstanden. Man sollte aber vielleicht nur von Shakespeare sagen, daß er die Einheit der Zeit habe. Denn das antike Drama hat eben überhaupt nicht Zeit.

Das Zeitgefühl des Barock sprach sich bei Shakespeare in einem ganz wörtlichen Sinne aus, wenn etwa zwischen den Akten des „Wintermärchens" „die Zeit" als sprechende Gestalt erscheint und die Rolle des antiken Chores gleichsam spielt. Im Drama des klassischen Stiles wäre sie fehl am Ort gewesen, weil sie in ihm nichts zu sagen hätte.

Es ist sehr bezeichnend, daß die wahre Zeitform Shakespeares zuerst vom Sturm und Drang entdeckt und gewürdigt wurde. Sie entsprach seinem eigenen Zeitgefühl und der eigenen Zeitgestaltung. Denn der Sturm und Drang erlebte und gestaltete die Welt als Zeit. Was Herder in den Blättern von deutscher Art und Kunst über Shakespeare sagte, war mehr als eine Erörterung des dramatischen Formproblems. Es war ein entscheidender Moment in der Geschichte des menschlichen Geistes. Herder also legte dar, daß Shakespeares Drama nicht eine Handlung von einem Anfang bis zu einem Ende, sondern eine Weltbegebenheit, ein Ereignis, eine Geschichte wälze, und dazu gehört die Zeit und wälzt sich mit und verwandelt sich mit, und sie selber ist es, die alles verwandelt und zu

Digitized by Google

Geschichte macht. Diese dramatische Zeit ist mit der Uhr nicht zu messen. Ganz ebenso wie Klopstocks revolutionäre Rhythmik gesagt hatte, daß der Rhythmus mit keinem objektiven Maß zu messen sei, weil die Zeit eine relative, wechselnde Größe ist, so leugnet nun auch Herder, daß es für den zeitlichen Ablauf des Dramas ein Maß gäbe. „Hast du denn, gutherziger Uhrsteller des Drama, nie Zeiten in deinem Leben gehabt, wo dir Stunden zu Augenblicken und Tage zu Stunden .... geworden sind?" Wie schnell und langsam der Dichter die Zeit folgen lasse: er läßt sie folgen; er drückt dir diese Folge ein: das ist sein Zeitmaß, und wie ist hier Shakespeare Meister. „Langsam und schwerfällig fangen seine Begebenheiten an. Wie mühevoll, ehe die Triebfedern in Gang kommen! je mehr aber, wie laufen die Szenen! wie kürzer die Reden und geflügelter die Seelen, die Leidenschaft, die Handlung! und wie mächtig sodann dieses Laufen, das Hinstreuen gewisser Worte, da niemand mehr Zeit hat. Endlich zuletzt, wenn er den Leser ganz getäuscht und im Abgrunde seiner Welt und Leidenschaft verloren sieht, wie wird er kühn, was läßt er aufeinander folgen! Lear stirbt nach Cordelia und Kent nach Lear! es ist gleichsam Ende seiner Welt, jüngster Tag da, da alles aufeinanderrollt und hinstürzt, der Himmel eingewickelt und die Berge fallen: das Maß der Zeit ist hinweg."

Und damit auch das Maß des Raumes. Denn auch der Raum ist in solchem Erlebnis der Seele „an sich nichts" und „relativ". „Hast du keine Situationen in deinem Leben gehabt, wo deine Seele einmal ganz außer dir wohnte, hier in diesem romantischen Zimmer deiner Geliebten, dort auf jener starren Leiche, hier in diesem Drückenden äußerer beschämender Not — jetzt wieder über Welt und Zeit hinausflog, Räume und Weltgegenden überspringt, alles um sich vergaß und im Himmel, in der Seele, im Herzen dessen bist, dessen Existenz du nun empfindest?" „Hast du nie gefühlt, wie im Traum dir Ort und Zeit schwinden? Was das also für unwesentliche Dinge, für Schatten gegen das, was Handlung, Wirkung der Seele ist, sein müssen? Wie es bloß an dieser Seele liege, sich Raum, Welt und Zeitmaß zu schaffen, wie und wo sie will? .... Und wäre es nicht eben jedes Genies, jedes Dichters und des dramatischen Dichters insonderheit erste und einzige Pflicht, dich in einen solchen Traum zu setzen?"

Das romantische Drama nun hat sich Shakespeare wieder angenähert. Tieck führte wiederum nach seinem Bilde die Zeit als Chorus in sein Drama ein. Die Jahreszeiten und die Tageszeiten wandeln sich in seiner Dichtung mit dem Wandel der Geschichte. Wie lange nach der Uhr sie dauert, das ist ganz ohne Belang. Aber daß sie überhaupt die Dauer der Zeit hat, ist für die Form entscheidend.

Wie wenig dieses neue Zeitgefühl zu messen ist, kann man aus Kleists „Pen-

Digitized by Google

theſilea" ſehen, die dem äußerlichen Zeitmaß nach die klaſſiziſtiſche Einheit der Franzoſen hat, während es in Wahrheit keinen größeren Gegenſatz gibt. In keinem deutſchen Drama iſt die Zeit ſo ungeheuer ſprechend und ſo ſeelenhaft wie hier. Es ſteht Shakeſpeare am nächſten, und am fernſten von den Griechen. Der durch nichts aufzuhaltende Sturm der Zeit, der durch dieſes Drama weht, iſt das Schickſal, dem nichts zu widerſtehen vermag, und der Rhythmus, der unfehlbar mit ſich reißt. Dieſe Zeit hat jene unmeßbare Relativität, von der Klopſtock und Herder ſprechen. Sie iſt mit keiner Uhr zu meſſen. Sie ſetzt ſich langſam in Bewegung, wird ſchneller und ſchneller, ruht auf dem Gipfel einmal aus, ſteht einmal ſtill, um dann in raſendem Tempo zum Ende zu rollen. Wer den tragiſchen Atem der Zeit in dieſem Drama nicht empfindet, der hat auch vom Geiſte Kleiſts noch keinen Hauch verſpürt.

Der Unterſchied zwiſchen den Stilen der dramatiſchen Zeitgeſtaltung iſt mit beſonderer Deutlichkeit da zu erkennen, wo es ſich um den Unterſchied einer analytiſchen und progreſſiven Form des Dramas handelt. Das Weſen der analytiſchen Form iſt dieſes, daß die entſcheidende Tat und Begebenheit ſchon vor dem Einſatz des Dramas vollſtändig fertig, abgeſchloſſen, unabänderlich daſteht. Das Drama ſelbſt kann gar nichts anderes mehr wirken, als daß es dieſes nur noch dunkle Daſein an das Licht bringt. Eine ſolche Handlung alſo iſt innerlich zeitlos. Sie iſt keine ſchöpferiſche Entwicklung. Sie iſt ſtatiſch und ſtatuariſch. Es iſt für Schillers Stilentwicklung ſehr bezeichnend, daß er ſich mit zunehmender Entſchiedenheit zu dieſer Form bekannte. Der „Wallenſtein" hatte ſchon etwas von ihr. Der verhängnisvollſte Schritt iſt ſchon geſchehen, als die Tragödie einſetzt. Das Urteil der Maria Stuart iſt vor Beginn des Dramas ſchon geſprochen. Es gab hier immerhin noch ſchöpferiſche Möglichkeiten. Aber die „Braut von Meſſina" endlich hat dieſe Form mit ſophokleiſcher Entſchiedenheit durchgeführt. Sie hat einen zweifachen Sinn: ſie gibt dem Schickſal die tragiſche Unabwendbarkeit und der Form die zeitloſe Dauer. Sie hat auch Schiller nicht mehr losgelaſſen. Seine Fragmente ſind voll von tragiſchen Analyſen („Die Polizei", „Agrippina", „Räuber II", „Demetrius"). Für Shakeſpeare konnte eine ſolche Form gar nicht in Frage kommen. Sein Drama war eine ſchöpferiſche und progreſſive Entwicklung. Es war vom Geiſte der Geſchichte beſeelt. Aber auch Kleiſts „Zerbrochener Krug" iſt nur ganz von außen geſehen: analytiſch. Denn was hier ſpricht, iſt doch allein die ſchöpferiſche Erfindungskraft des Adam. Das Drama Kleiſts iſt innerlichſt ſo progreſſiv wie Shakeſpeares.

Man meint nun vielleicht, daß nur ſo wenige Dramen der Klaſſik die analytiſche Form beſitzen und dieſe alſo nicht ſo weſenhaft ſein könne. Aber die Wahrheit iſt, daß alle ſie haben. Das Drama Goethes und Schillers nämlich ſteht unter dem Geſetz der Kauſalität, und dieſes macht jede Handlung analytiſch.

Digitized by Google

Denn sie entwickelt nur, was ganz notwendig schon im ersten Anfang eingeschlossen und enthalten ist. Eine „aufbrechende Knospe" nannte denn auch Schiller solche Handlung. Die klassische Entwicklung ist eben keine schöpferische, zeitliche und freie. Was heißt denn Kausalität auch sonst, als daß die Folge, die man so benennt, sich immer und zu jeder Zeit von neuem wiederholen muß. Sie macht also das einmalige Geschehnis zum Symbol und aus Geschichte Mythos. Sie macht mit einem Worte: zeitlos. Wenn das klassische Epos diesem Gesetz der Kausalität nicht unterstand, so darum nur, weil die epische Objektivität ganz unentschieden lassen mußte, ob hier Zufall, Schicksal, Wunder oder Kausalität herrschend ist.

Novalis aber sagte: „Der Dichter betet den Zufall an", und dieses Wort rührt an das innerste Geheimnis der Romantik. Denn es besagt, daß der Gott der Romantik die gesetzlose und unendliche Schöpfungskraft war. Der Dichter, hätte Novalis auch sagen können, betet die schöpferische Zeit an. Denn ihre Offenbarung ist der Zufall. Er betet an, wo das Gesetz zerbrochen wird. Es hätte wenig Sinn, auf einzelne Zufälle in der romantischen Dichtung hinzuweisen. Denn darauf kommt es an, daß alles hier in einem tieferen Sinne Zufall ist. Die Handlung der „Penthesilea" ist es vom ersten bis zum letzten Augenblick. Novalis spricht einmal von den „Elementen" der Romantik: „Die Gegenstände müssen wie die Töne der Aolsharfe da sein, auf einmal, ohne Veranlassung, ohne ihr Instrument zu verraten." Dies ist das romantische Daseinswunder. (Auch Hebbel nannte romantisch: was „ohne Motive" ist.)

Man würde jedoch die romantische Meinung falsch verstehen, wenn man nun glaubte, daß also im romantischen Gedicht auch der schöpferische Prozeß verborgen bleiben müsse. Denn das eigentliche Wunder ist ja dieser gerade, und dieses Wunder zu offenbaren galt es gerade. Das romantische Gedicht will einer Improvisation gleich wirken. Es entsteht und wächst in eben der Zeit, da es Sprache wird. Es strömt aus seiner Quelle. Novalis sagt einmal: „Das Epos dauert fort, der Roman wächst fort." Er hat damit den Unterschied von zeitloser und zeitlicher Dauer auf die kürzeste Form gebracht. Man sah schon an dem rhythmischen Zeitmaß des klassischen Epos, wie es zeitlos machte. Man kann es auch an der Sprache sehen. Niemals hätte sich Goethe im Epos erlaubt, was er sich in all seinen Romanen oft erlaubte: die Form der Erzählung zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu wechseln. (Als Vergil solchen Wechsel in das Epos einführte, war die Zeit des klassischen Stiles vorbei.) Auch die innere Form des klassischen Epos war das Gleichmaß der Vergangenheit und Ferne. Aber die Romane von Jean Paul, Brentanos „Godwi" und die „Lucinde" Schlegels werden in der Zeit. Man sieht sie in einem ganz wörtlichen Sinne wachsen. Wenn sie beginnen, weiß auch ihr Schöpfer noch nicht, wie sie sich entwickeln

Digitized by Google

werden. „Wie wird dieses Buch noch enden," heißt es einmal bei Jean Paul, „mit einem Jauchzen oder mit einer Träne." Die Komposition solch romantischen Romans ist der progressive Gang seiner Entstehung und seines Wachstums. Es ist mehr die Geschichte eines Romans als ein Roman. Jeder Anschein, daß hier ein fertiges Werk aus der Stirne seines Schöpfers stieg, ist bis auf die letzte Spur getilgt. Man wohnt dem Entstehungsprozeß der Dichtung bei: wie etwa der Autor die Dokumente eines Lebens sammelt und zum Roman zusammenstellt, wie er Gestalten und Begebenheiten der Wirklichkeit zum Roman bildet, auch wie er mit Drucker und Verleger verhandelt. Das sollte ja nun freilich auch ein komisches Moment bedeuten. Aber diese verschiedene Art der Dauer hat auch sonst die innere Form entscheidend mitbestimmt.

Ein Beispiel nur, das Friedrich Schlegel schon bemerkte. Im „Wilhelm Meister" wird am Anfang schon das Ende gleichsam sichtbar. „Damit aber nicht bloß das Gefühl in ein leeres Unendliches hinausstrebe, sondern auch das Auge nach einem großen Gesichtspunkt die Entfernung sinnlich berechnen und die weite Aussicht einigermaßen umgrenzen könne, steht der Fremde da, der mit so vielem Rechte der Fremde heißt. Allein und unbegreiflich, wie eine Erscheinung aus einer anderen, edleren Welt, die von der Wirklichkeit, welche Wilhelmen umgibt, so verschieden sein mag, wie von der Möglichkeit, die er sich träumt, dient er zum Maßstab der Höhe, zu welcher das Werk noch steigen soll."

Hiermit vergleiche man nun die Gestalt des geheimnisvollen Fremden, der in fast keinem Romane der Romantik fehlt. Er bildet hier nicht den festen Maßstab der Berechnung und des Ausblicks, wodurch das Ende schon im Anfang gegenwärtig wird. Er gerade führt vielmehr in das unendliche Dunkel der schöpferischen Zeit hinaus. Im klassischen Gedichte aber hebt das Prinzip der „Vorbereitung" überhaupt und schon von vornherein den Charakter schöpferischen Wachstums auf.

Selbst in der Lyrik ist der Unterschied noch zu bemerken. Man erinnert sich an Schillers Forderung: auch der lyrische Dichter soll in so zeitlicher Ferne zu der lyrischen Bewegung des Gemütes stehen, daß er sie, selbst unbewegt, in ruhender Form gestalten kann. Sie soll der Zeit nicht mehr angehören, wenn sie zum Kunstwerk wird. Aber Klopstock, Herder, Bürger hatten anders vom lyrischen Gedicht gedacht. Was sie „Aktion" und „Darstellung" nannten, war eben dieses, daß die innere Bewegung auch nach außen hin unmittelbar als solche sich zum Ausdruck bringe. Auch die Form soll sich bewegen, gerade sie. Dies tat denn auch ihr Rhythmus, ihre Sprache und so nun auch die innere Form, die sich in „Sprüngen und Würfen" fortbewegte. Als Vorbild ehrte man das Volkslied. „Nichts in der Welt," sagte Herder, „hat mehr Sprünge und kühne Würfe als das Volkslied:

Digitized by Google

Wo aus? wo ein? du wildes Tier!
Alleweil bei der Nacht!
Ich bin ein Jäger, und fang dich schier, usw.

Bist du ein Jäger, du fängst mich nicht
Alleweil bei der Nacht!
Mein' hohe Sprüng', die weißt du nicht, usw.

Dein' hohe Sprüng', die weiß ich wohl,
Alleweil bei der Nacht!
Weiß wohl, wie ich sie dir stellen soll usw.

Und sehen Sie, plötzlich, ohne alle weitere Vorbereitung, erhebt sich die Frage:

Was hat sie an ihrem rechten Arm?

und plötzlich, ohne weitere Vorbereitung, die Antwort:

Nun bin ich gefangen, usw.
Was hat sie an ihrem linken Fuß?
Nun weiß ich, daß ich sterben muß!

und so gehen die Würfe fort."

Wie also die Rhythmik des Volksliedes, so entfesselte auch seine springende und werfende Form die Lyrik damals. Es gab nicht mehr die Stetigkeit und innere Linearität. Und wie in der Rhythmik, so trat auch hier zum Volkslied die antike Hymnenform, befreiend und bewegend. Ja, nicht nur der Ablauf des Gefühls, der Gang der Handlung und Erzählung ist im klassischen Gedichte so linear und stetig. Auch das Bild, das vor die Phantasie gezaubert werden soll, entsteht auf solche Weise. Man gehe nur einmal dem Gange der Konturen in folgendem Gedichte Goethes nach: wie sie gleich einem Bild der Renaissance den Blick des Auges stetig, ohne Sprung und Wurf, zu führen wissen, und vergleiche damit ein Gedicht von Eichendorff.

Aus Goethes: „Amor als Landschaftsmaler."

Und er richtete den Zeigefinger,
Der so rötlich war wie eine Rose,
Nach dem weiten ausgespannten Teppich,
Fing mit seinem Finger an zu zeichnen:
Oben malt er eine schöne Sonne,
Die mir in die Augen mächtig glänzte,
Und den Saum der Wolken macht er golden,
Ließ die Strahlen durch die Wolken dringen;

Digitized by Google

Malte dann die zarten, leichten Wipfel
Frisch erquickter Bäume, zog die Hügel,
Einen nach dem andern, frei dahinter;
Unten ließ er's nicht an Wasser fehlen,
Zeichnete den Fluß so ganz natürlich,
Daß er schien im Sonnenstrahl zu glitzern,
Daß er schien am hohen Rand zu rauschen.

Ach, da standen Blumen an dem Flusse,
Und da waren Farben auf der Wiese,
Gold und Schmelz und Purpur und ein Grünes,
Alles wie Smaragd und wie Karfunkel!
Hell und rein lasiert' er drauf den Himmel
Und die blauen Berge fern und ferner,
Daß ich ganz entzückt und neu geborgen
Bald den Maler, bald das Bild beschaute.

Hab' ich doch, so sagt' er, dir bewiesen,
Daß ich dieses Handwerk gut verstehe;
Doch es ist das Schwerste noch zurücke.

Zeichnete darnach mit spitzen Fingern
Und mit großer Sorgfalt an dem Wäldchen,
Grad' ans Ende, wo die Sonne kräftig
Von dem hellen Boden widerglänzte,
Zeichnete das allerliebste Mädchen,
Wohlgebildet, zierlich angekleidet,
Frische Wangen unter braunen Haaren,
Und die Wangen waren von der Farbe,
Wie das Fingerchen, das sie gebildet.

Eichendorff: „Der himmlische Maler."

Aus Wolken, eh' im nächt'gen Land
Erwacht die Kreaturen,
Langt Gottes Hand,
Zieht durch die stillen Fluren
Gewaltig die Konturen,
Strom, Wald und Felsenwand.

Wach' auf, wach' auf, die Lerche ruft,
Aurora taucht die Strahlen
Verträumt in Duft,

Digitized by Google

Beginnt auf Berg und Talen
Ringsum ein himmlisch Malen
In Meer und Land und Luft.

Und durch die Stille, lichtgeschmückt,
Aus wunderbaren Locken
Ein Engel blickt,
Da rauscht der Wald erschrocken,
Da gehn die Morgenglocken,
Die Gipfel stehn verzückt.

O lichte Augen, ernst und mild,
Ich kann nicht von euch lassen!
Bald wieder wild
Stürmt's her von Sorg und Hassen —
Durch die verworrnen Gassen
Führ' mich, mein göttlich Bild!

Die Gedichte Hölderlins, Brentanos, Tiecks haben nun gewiß die Sprünge, Würfe und Wendungen der Sturm- und Drang-Gedichte nicht. Aber auch die Stetigkeit der klassischen Gedichte ist nicht ihr Eigentum. Sie sind in dauernder Verwandlung, Wendung und Bewegung, so dauernd, daß wiederum Zusammenhang und Einheit in den Ablauf des Gefühls kommt. Sie überspringen nichts. Aber ein Gedicht von Tieck, das im „Sternbald" steht, verwandelt sich in seinem Laufe so, daß sein Ende mit dem Anfang gar nichts mehr zu tun zu haben scheint. Sein Dichter selbst rechtfertigt solche Form: „es wandelt gerade so fort, wie sich unsere Gedanken in einer schönen, heitern Stunde bilden".

Die Melodie in den Gedichten der Romantik also war unendlich, woher es kam, daß sie das Maß der Strophen nicht mehr haben konnten, wenn nicht in jener Art des Volkslieds, wo die eine Melodie zu immer neuer Deutung und Verwandlung in immer neuen Strophen drängte und die Wiederkehr nur Wachstum an Intensität und Tiefe und also auch unendlich ist. So ist es in den strophischen Gedichten von Brentano.

Denn Tiefe: das war es, was die Dichtung der Romantik wollte. Aber was heißt hier Tiefe? Man wird im Drama der Romantik leichter noch als in der Lyrik diesen Eindruck haben, daß sich die Menschen hier im Raume tiefenhaft nach allen Dimensionen drehen und wenden, was in der Klassik nicht geschieht. Denn diese stellt den Menschen gleichsam wie auf einer Fläche dar, weil es ihn auf ein dauerndes und eines Maß des Menschentums bezieht und diese Seite zur Erscheinung bringt, die diesem einen Maße zugewendet ist. Es kann natürlich auch die Maßlosigkeit eines Tasso sein, die so gemessen wird. Nicht, daß man

Digitized by Google

hinter solcher Gestaltung noch eine andere Dimension und dunkle Tiefe ahnen soll. Nur diese Fläche, diese solchem Maß des Menschen zugekehrte Seite ist vorhanden und erschöpft ihn ganz. Auch stehen die Menschen zueinander so auf einer Fläche. Denn es ist das eine und das gleiche Maß, auf das sie alle hinbezogen und dem sie alle zugewendet sind: Antonio und Tasso, Maria Stuart und Elisabeth. So ist es zu verstehen, wenn Goethe einmal forderte, daß die Gestalten eines Dramas zwar bedeutend voneinander abstehen, aber doch immer unter ein Geschlecht gehören sollen.

Der Mensch im Drama Shakespeares und Kleists dagegen steht in der Tiefe des Raumes. Denn er ist nicht gemessen, und es ist nicht nur das in ihm vorhanden, was in Beziehung auf den zeitlos-einen Menschen steht. Er ist in jedem Augenblicke seines Daseins mit der unendlichen und ganzen Fülle seines Menschentums zu gleicher Zeit vorhanden. Es bedarf nur einer Wendung und eine andere Seite seines Wesens leuchtet sichtbar werdend auf, in jedem Augenblick bereit zur Offenbarung, wenn die Dichtung ruft. Im Drama Kleists ist es solch ein Augenblick der Wendung in die Tiefe, wenn Hermann, durstend nach dem Blut der Römer und nichts als Rache und Befreiung wollend, im Augenblick des Schlachtbeginnes vom Gesang der süßen Barden ganz erschüttert in sich selbst zusammensinkt. In Schillers Drama wird man solchen Augenblick nicht finden. Der Monolog von Tell ist ganz sein Gegenteil.

So stehen auch die Menschen zueinander: tiefenhaft. Sie sind nicht auf ein gleiches Maß des Menschentums bezogen. Dies ist für das Theater von besonderer Wichtigkeit. Die klassischen Gestalten müssen wirklich wie auf einer Fläche sich bewegen, wie in einem lebenden Relief, und so geschah es auch in Weimar auf der Bühne. Die Menschen Kleists jedoch und Shakespeares müssen tiefenhaft im Raume zueinander stehen und aus verschiedenen Dimensionen zueinander treten, denn sie leben in verschiedenen Dimensionen. Herder hat einmal das Drama des Sophokles und Shakespeare so miteinander verglichen: Wenn bei jenem ein Ton der Charaktere herrscht, so bei diesem alle Charaktere, Stände und Lebensarten, soviel nur fähig und nötig sind, den Hauptklang seines Konzerts zu bilden. Wenn in jenem eine singende feine Sprache, wie in einem höheren Äther, tönt, so spricht dieser die Sprache aller Alter, Menschen und Menschenarten, ist Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen. So sieht man: die ganze Welt ist zu diesem großen Geiste allein Körper: alle Auftritte der Natur an diesem Körper Glieder, wie alle Charaktere und Denkarten zu diesem Geiste Züge — und das Ganze mag jener Riesengott des Spinoza: Pan! Universum! heißen.

Diese Fülle des zu gleicher Zeit vorhandenen Daseins ist also im klassischen Drama nicht. Vielleicht wird dieses nirgends so deutlich wie in jener klassischen

Digitized by Google

Sonderung von Tragik und Komik und ihrer romantischen Verbindung. Schon A. W. Schlegel, der überhaupt die Klassik als die Sonderung der ungleichartigen Elemente und die Romantik als Verschmelzung faßte, sah hier Symbole für die beiden Stile. In der Tat: die Wendung der Tragödie nach der Komik hin gibt dem barocken Drama und dem Drama der Romantik: Tiefe. Das Bild der Welt in ihm ist tiefenhaft. Es hat zu gleicher Zeit so ganz verschiedene Dimensionen und nicht die eine Mension, das eine Maß. Als Schillers „Macbeth" diese Tiefe tilgte und auf das eine Maß, die eine Fläche der sich selbst gleichbleibenden Tragödie brachte, war dies in Wahrheit eine Übersetzung aus dem Stile des Barock in den der Klassik.

Aber in dem grandiosen Bilde, das Herder von Shakespeares Welt entwarf, ist eines übersehen, was erst die Form der Tiefe ihrem Geiste nach verständlich macht. Denn der Zusammenhang, die Einheit dieser ungemessenen Fülle ist durchaus nicht nur die Einheit des gewaltigen Geschehnisses und jener eine Geist, der alles schöpferisch beseelt, durchhaucht; das Band vielmehr, das die verschiedenen, in alle Dimensionen strebenden Momente innerlich zusammenbindet, ist: daß hier Verwandlung immer einer Seele in die immer neuen Formen der Erscheinung herrscht. Verwandlung aber steht als Stil der Wiederholung eines Maßes gegenüber, worin die Bindung eines klassischen Gedichts besteht. Verwandlung ist die Form der schöpferischen Kraft und der Unendlichkeit. Die Wiederholung drückt die Dauer des Gesetzes und Vollendung aus. Man spricht wohl dem romantischen Stil die Einheit ab. Aber er gerade hat sie in einem tieferen Sinne und es fehlt ihm jene Vielheit, die der Klassik eigen ist.

Es war ein Grundsatz klassischer Ästhetik, daß Einheit sich in Vielheit gliedern muß. So sprach es Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung und an Humboldt aus, so Goethe oft. Der griechische Polytheismus wurde so von ihnen verstanden, daß sich in ihm das eine Ideal des griechischen Menschentums ästhetisch in die Fülle seiner Teile gliederte. Goethe nannte es das Haupterfordernis einer großen Komposition, daß viele bedeutende Charaktere sich um einen Mittelpunkt vereinigen müssen, der wirksam genug sie anrege, bei einem gemeinsamen Interesse ihre Eigenheiten auszusprechen. „Sonderung der Charaktere," sagte Goethe ein anderes Mal, „war ein Hauptgrundsatz griechischer Kunst, Verteilung der Eigenschaften in einem hohen geselligen Kreis, er sei göttlich oder menschlich."

Diese wesenhafte Eigenart der klassischen Form ist also in zweifachem Sinne zu verstehen: als Vielheit und als Einheit. Das klassische Kunstwerk will ein ästhetischer Staat sein, eine Gemeinschaft von Bürgern gleichsam, welche frei und in sich selbst geschlossen und vollendet sind und doch aus Freiheit eben dem Gesetz und der Vollendung des ganzen Werkes dienen. Auf solche Weise ist das

Digitized by Google

Werk in jedem Teile schon vollendet, ganz und gegenwärtig und doch auch erst als Summe seiner Teile abgeschlossen.

Man betrachte diese Form zunächst als Vielheit. In einem wörtlichen Sinne ist die menschliche Gemeinschaft, welche die Gestalten des Wilhelm Tell zusammenbindet, ein ästhetischer Staat. In diesem Volk ist jede einzelne Gestalt nur Glied und doch in sich geschlossen, ganz, symbolisch für das ganze Volk. Denn jede hat das eigene, ganz persönliche Erlebnis von Unterdrückung, Unrecht, Schmach und wird somit von eigenstem Motiv und ganz aus sich heraus zum Kampfe für das eine, allgemeine Ideal der Freiheit angetrieben: Melchthal, Stauffacher, Rudenz und auch Tell. Man mache einmal den Versuch und nehme in seiner Phantasie eine Gestalt des klassischen Dramas aus dem allgemeinen Zusammenhange heraus und man wird immer einen in sich selbst geschlossenen Menschen vor sich haben.

Den jungen Goethe hatte beim Anblick des Straßburger Münsters der Geist der Masse überkommen und er hatte die ungeheure Mauer des gotischen Domes der gegliederten Säulenreihe des antiken Tempels entgegengestellt, so wie Herder die zu einem Pan und Universum zusammenfließende Fülle Shakespeares gepriesen hatte. Der klassische Goethe empfand die Gliederung im antiken Tempel wie Gedicht als Wohltat und erkannte in ihr den gestaltenden Geist der Natur wieder, die jeden Teil und jedes Glied schon selbst zu Ziel und Schluß vollendet.

Dies nun bedingte die klassische Komposition von Grund auf. Goethe verlangte schon von jeder einzelnen Szene eines Dramas, daß sie sich selbst genug sei und schon das ganze Werk in sich repräsentiere, und Schiller hat in seiner Übersetzung des „Macbeth" durch eine scheinbar wesenlose Umstellung zweier Szenen die ineinandergreifende und eine Form des barocken Stiles zugunsten einer klaren Gliederung in geschlossene Akte ganz zerstört. Er wurde der Meister der klassischen Gliederung. Durch sie konnte er die größten Massen bewältigen. Je freier und gelöster seine Form nach außen wurde, um so geschlossener wurden ihre Teile in sich selbst. Zu seinem letzten Werk, „Demetrius", bemerkte Schiller: „Weil die Handlung groß und reichhaltig ist und eine Welt von Begebenheiten in sich begreift, so muß mit einem kühnen Machtschritt auf den höchsten und bedeutungsvollsten Momenten hingeschritten werden. Jeder Moment aber, wo die Handlung verweilt, ist ein bestimmtes, ausgeführtes Gemälde, hat seine eigene, vollständige Exposition und ist ein für sich vollendetes Ganze". Dies war auch schon die Form des „Wilhelm Tell", dessen Handlung sich in großen und geschlossenen Bildern zu einem Ziele fortbewegt, womit sie sich der Form des Epos nähert. Der junge Friedrich Schlegel, dem die griechische Kultur als klare Gliederung einer großen Einheit in geschlossene Systeme, Gattungen, Stile,

Digitized by Google

Dialekte aufging, fand diesen Geist der Vielheit besonders in dem Epos des Homer, das er einen „poetischen Polypen" nannte, weil jedes Glied hier schon sein eigenes Leben hat — vom Gleichnis angefangen bis zur Rhapsodie. Diese Form war es auch, welche Goethe für „Hermann und Dorothea" vorschwebte, und er gliederte sein Epos so, daß er jeder Rhapsodie den eigenen Namen einer Muse geben konnte.

Aus der romantischen Einheit aber kann man keinen Ton, kein Glied, keine Gestalt herauslösen. Sie würden in Nichts vergehen. Denn sie sind nur in Beziehung auf- und zueinander da und haben keine in sich selbst geschlossene Form. Zusammen erst, in Harmonie und Melodie und Variation, sind sie lebendig. Sie dauern ineinander fort, nicht in sich selbst. Das romantische Gedicht ist nicht gegliedert. Vielmehr: kein Glied hat hier ein in sich selber abgeschlossenes Dasein. Denn dies Gedicht will ja nicht in sich selber dauern ohne Zeit und also schon in jedem Augenblick ganz und vollendet sein. Es hat nur Teile, so wie eine Melodie aus Tönen wächst. Sie gehen ineinander. Bis in die äußere Form hinein macht dieses sich bemerkbar. Es ist durchaus nicht wesenlos, daß etwa Kleist im „Guiskard", der „Penthesilea" und im „Zerbrochenen Krug" die Handlung nicht in Akte gliederte (die „Braut von Messina" ist nach antikem Vorbild durch die Chöre klar zerlegt). Als Goethe den „Zerbrochenen Krug" für die Aufführung in Weimar nach klassischer Weise gliederte, trug er an seinem Teil zum Mißerfolg des Spieles bei. Die „Penthesilea" aber zerlegen, hieße einen Sturm und einen Strom zerlegen. Die niemals unterbrochene Dauer ist die Seele solcher Dichtung.

Wie aber, um den inneren Zusammenhang bei äußerer Gliederung ganz bloßzulegen, zieht sich ein Leitmotiv häufig durch die unendliche Melodie des romantischen Gedichtes, in Tiecks „Genoveva": das Lied „Mein Grab sei unter Weiden", im „Oktavian": die „Mondbeglänzte Zaubernacht", im „Blonden Eckbert": „Waldeinsamkeit", im „Käthchen von Heilbronn": der Vers vom süßduftenden Hollunder, und in den lyrischen Gedichten von Brentano: der Refrain. Der Zusammenhang, in dem die Gestalten und Begebenheiten der romantischen Dichtung stehen, ist: Variation, Verwandlung ineinander. Man spricht von Vielheit der Handlung im Drama der Romantik. Die Wahrheit ist, daß all die vielen und zu gleicher Zeit geschehenden Begebenheiten dieses Dramas gar nichts anderes sind, als was die Parallelen in der dichterischen Sprache der Romantik sind: Verwandlungen der immer einen Seele, ob sie nun ein Gedanke, ein Gefühl, eine Gestalt, eine Begebenheit ist, durch die immer neuen Manifestationen ihres Lebens. Denn weil die Seele der romantischen Dichtung nicht ein Urbild und nicht ein Gesetz und also nichts ist, was abgeschlossen und vollendet ist, sondern eine unendliche, schöpferische, freie, kann sie sich auch nur in der Fülle der

Digitized by Google

Erscheinungen offenbaren und niemals ganz schon in einem Glied, in einer Handlung, einer Gestalt, wie klassisches Gesetz und Urbild. Die Religion in Tiecks „Genoveva", die Poesie im „Oktavian": das sind so unendliche Motive der Romantik. Die Buntheit der Gestalten: sie ist nur die Verwandlung des einen und unendlichen und tiefen Menschentums, das niemals wie der Mensch der Klassik schon in jeder einzelnen Gestalt symbolisch zur Erscheinung kommen kann. Tragik und Komik: sie sind im Drama der Romantik nur die Wendungen von einer und derselben tiefen Welt.

Auch in Roman und Lyrik herrschte gleicher Geist. Es ist der innere Zusammenhang und tiefste Sinn des „Ofterdingen", daß seine Gestalten sich ineinander verwandeln und eine Seele durch die immer neuen Formen der Erscheinung wandert und verwandelt wiederkehrt.

Romantische Dichtung hat immer etwas von der musikalischen Form der Variation. Tieck nannte seinen „Fortunatus" wirklich auch ein musikalisches Motiv mit seinen Variationen. (Das Motiv des Glücks.) Die romantische Lyrik gewann sich in der spanischen Glosse eine feste Form für solche Verwandlungen. Es war die Form, die ein poetisches Motiv als Motto aufstellt und dann in ihren Strophen versweis wandelt und verwandelnd eintieft. Am häufigsten wurden jene beiden Themen Tiecks in dieser Form verwandelt: „Liebe denkt in süßen Tönen" und „Mondbeglänzte Zaubernacht". Wenn hier die Form noch eine Grenze setzte, so ist die Wandlung ganz unendlich in den Liedern, in denen die Wiederkehr der Strophe nur immer neue Variation von einem Thema ist, das als Refrain durch all seine Verwandlungen — die Wanderseele gleichsam — dauert. Auch die kunstvollen Gedichte von Brentano haben diese Art der musikalischen Bewegung. Es ist kein Gang von einem Anfang bis zu einem Ende hin, vielmehr ein innerliches Wachstum an Intensität und Tiefe, welches so entsteht.

Der Traum der Wüste.

O Traum der Wüste, Liebe, endlos Sehnen,
Blau überspannt vom Zelte, Stern an Stern;
O Wüstenglut voll Tau, o Lieb' voll Tränen,
Weil sich unendlich Nahes ewig fern.

O Wüstentraum, wo Lieb' auf Herzschlag lauschet,
Wenn flücht'gen Wildes Huf die Wüste drischt,
O Traum, wo der Geliebten Schleier rauschet,
Wenn Geierflug im Sandmeer Schlangen fischt.

O Wüstentraum, wo Liebe träumt zu fassen
Jetzt Josefs Mantelsaum mit durst'ger Hand,

Digitized by Google

Da geißelt wach, verhöhnt halb, ganz verlassen
Ihr Herz, der Wüste Geißel, glüher Sand.

O Liebe, Wüstentraum der Sehnsuchtspalme,
Die blütenlos Gezweig zum Himmel streckt,
Bis segnend in des höchsten Liedes Psalme
Der Engel sie mit heil'gem Fruchtstaub weckt.

O Wüste, Traum der Liebe, die verachtet
Vom Haus verstoßen mit der Hagar irrt,
Wo schläft der Quell? da Ismael verschmachtet,
Bis deine Brust ihm eine Amme wird.

O Wüstentraum der Liebe, die sich sehnet,
Steigt nie ein Weiherauch aus dir empor?
Geht duftend, auf den Bräutigam gelehnet,
Nie meine Seele heil aus dir hervor?

O Wüste, wo das Wort der ew'gen Liebe
Im unversehrten Dorn vor Moses flammt,
Ein Zeugnis, daß die Mutter Jungfrau bliebe,
Aus deren Schoß der Sohn der Gottheit stammt.

Lieb', Wüstentraum, so laut des Rufers Stimme,
„Bereit' den Weg des Herrn!" dir mahnend schallt,
Summt in des Löwen Schlund dir doch die Imme,
Die Süßest baut im Rachen der Gewalt.

O Durst der Liebe, Wüstentraum, wann spaltet
Der Herr den Fels, daß Wasser gibt der Stein,
Wann deckt in dir den Tisch, der gütig waltet,
Wann sammle ich das Himmelbrot mir ein?

Durst, Liebe, Wüstentraum, dort scheint am Hügel
Der Morgenstrahl, ein Hirtenfeuer weiß,
Wo Durst gewähnt des Wasserfalles Spiegel,
Fand Liebe ein Geschiebe Fraueneis.

O Liebe, Wüstentraum des Heimatkranken,
Ihr Paradiese, schimmernd in der Luft,
Ihr Sehnsuchtsströme, die durch Wiesen ranken,
Ihr Palmenhaine, lockend in dem Duft.

Digitized by Google

O Liebe, Wüstentraum, bei dem Erwachen
Rauscht dir kein Quell, es wirbelt glüher Sand,
Es saust das Haus der Schlangen und der Drachen
Und prasselt nieder an der Felsenwand.

O Wüstentraum, wo Sehnsucht Feuer trinket,
Und Liebe, angehaucht vom gift'gen Smum,
Ohn' Trost und Hoffnung tot zur Erde sinket; —
O Tod ohn Liebe, Hoffnung, Ehr' und Ruhm!

O Wüstentraum der Lieb'! In der Oase
Labt dich am Quell, der zwischen Palmen glänzt,
Ein schlankes Kind — die Schlange ist's im Grase,
Der Räuber Kundschaft'rin, ein Truggespenst.

O Liebe, Wüstentraum, nach kurzem Gasten
Sprengt dich der Räuber gastfrei an mit Hohn:
„Mein Brüderchen! Entlaste dich zum Fasten,
Wo denkest du hinaus, mein lieber Sohn?"

O Liebe, Wüstentraum, du mußt verbluten,
Geraubt, verwundet, trifft der Sonne Stich,
Der wüste Speer dich, und in Sandes Gluten
Begräbt der Wind dich, und Gott findet dich!

(Brentano)

Auch in die bildende Kunst drang damals das musikalische Prinzip. Ph. O. Runge schrieb von einem seiner Bilder: „Ich lasse unten im Bilde ein Stück von der Landschaft sehen. Diese ist ein dichter Wald, wo sich durch einen dunklen Schatten ein Bach stürzt; dieses ist dasselbe in dem Grunde, was oben der Flötenklang in dem schattigen Baume ist. Und in das Basrelief kommt oben wieder Amor mit der Leier; dann auf der einen Seite der Genius der Liebe ... auf der anderen Seite der Genius der Rose .... Auf diese Weise kommt ein und dasselbe dreimal in dem Gemälde vor und wird immer abstrakter und symbolischer, je mehr es aus dem Bilde heraustritt." „Ich habe hierbei etwas bemerkt, das mich auf recht deutliche Gedanken in der Komposition bringt ....: nämlich daß dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist. Dadurch ist mir begreiflich geworden, daß dergleichen in unserer Kunst ebensowohl stattfindet, nämlich, wieviel man sich erleichtert, wenn man den musikalischen Satz, der in einer Komposition im Ganzen liegt, heraus hat und ihn variiert durch das Ganze immer wieder durchblicken läßt." Er malte dieses Bild: „Lehrstunde der Nachtigall" nach einem Gedicht von Klopstock:

Digitized by Google

Flöten mußt du bald mit immer stärkerem Laute,
Bald mit leiserem, bis sich verlieren die Töne;
Schmettern dann, daß es die Wipfel des Waldes durchrauscht —
Flöten, flöten, bis sich bei den Rosenknospen verlieren die Töne.

Man vergleiche nun einmal des Goethesche Gedicht „Nähe des Geliebten" mit dem romantischen Gedichte der Friederike Brun, das ihn zu seiner eigenen Schöpfung bewog, ganz offenbar, weil dessen Form ihm unerträglich war. Was tat er aber mit ihm? Er brachte in seine immer nur verwandelnde und an Intensität vertiefende, rein musikalische Bewegung eines immer einen und unendlichen Gefühls Architektur hinein und machte aus Vertiefung Steigerung und aus Verwandlung Gliederung und aus Unendlichkeit den abgeschlossenen Gang von einem Anfang bis zu einem Ende. Es ist jetzt nicht mehr der unendliche Gedanke an die Liebe, sondern eine immer näherkommende, mit jedem neuen Sinne neu erhöhte und geklärte Gegenwärtigkeit, bis endlich die Gestalt ganz magisch leibhaft vor dem inneren Auge steht.

Ich denke dein.

Von Friederike Brun.

Ich denke dein, wenn sich im Blütenregen
Der Frühling malt;
Und wenn des Sommers mild gereifter Segen
In Ähren strahlt.

Ich denke dein, wenn sich das Weltmeer tönend
Gen Himmel hebt,
Und vor der Wogen Wut das Ufer stöhnend
Zurückebebt.

Dein denk' ich, wenn der junge Tag sich golden
Der See enthebt,
An neugebor'nen, zarten Blumendolden
Der Frühtau schwebt.

Ich denke dein, wenn sich der Abend rötend
Im Hain verliert,
Und Philomelens Klage leise flötend
Die Seele rührt.

Dein denk' ich, wenn im bunten Blätterkranze
Der Herbst uns grüßt;
Dein, wenn in seines Schneegewandes Glanze
Das Jahr sich schließt.

Digitized by Google

Am Hainquell, ach! im leichten Erlenschatten
Winkt mir dein Bild!
Schnell ist der Wald, schnell sind die Blumenmatten
Mit Glanz erfüllt.

Beim trüben Lampenschein, in bittern Leiden,
Gedacht' ich dein!
Die bange Seele flehte nah am Scheiden:
„Gedenke mein!"

Ich denke dein, bis wehende Zypressen
Mein Grab umziehn;
Und selbst in Lethes Strom soll unvergessen
Dein Name blühn!

Nähe des Geliebten.
Von Goethe.

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wandrer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!

Damit aber ist schon ein neues, anderes Moment als das der Vielheit im klassischen Gedicht berührt. Man sah bisher, daß sich dies Gedicht in eine Vielheit von Teilen gliedert, die in sich selber ganz und geschlossen sind, und stellte dies der Einheit des romantischen Gedichtes gegenüber, welche die unendliche Verwandlung einer immer schöpferisch wachsenden und werdenden Seele ist. Nun aber haben diese Formen: Vielheit, Einheit auch noch eine andere Seite,

Digitized by Google

und von dieser aus gesehen kehrt sich das Verhältnis um: das klassische Gedicht hat Einheit und das romantische die Fülle.

Das klassische Gedicht, so hörte man, ist ein ästhetischer Staat, also eine Einheit und Gemeinschaft freier, selbstbestimmter Bürger. Die Einheit ist zunächst, daß sie, wenn auch aus eigenem Trieb, auf eigene Weise, das eine, ewige Gesetz des ganzen Werks erfüllen. Von den Charakteren eines Dramas verlangte Goethe einmal, daß sie zwar bedeutend voneinander abstehen, jedoch alle unter ein Geschlecht gehören sollen. Sie gehören in der klassischen Dichtung immer dem einen Geschlechte des zeitlosen Menschentums an. Aber dies allein würde die klassische Form noch nicht vollenden. Das klassische Gedicht will nicht nur Einheit, sondern eine abgeschlossene Einheit sein. Die Zahl der Teile aber könnte ja unendlich sein, wenn nur das eine Maß und Gesetz sie bindet. Man höre nun, was Goethe einmal von der Gruppe des „Laokoon" sagte: sie erschöpfe den Gegenstand durch Mannigfaltigkeit; indem sie den Zirkel aller menschlichen Empfindungen durchläuft, sei sie vollendet. Es war eine ähnliche Intention, wenn Schillers „Wallenstein" vom heiteren Vorspiel über das Schauspiel zur Tragödie steigt. Die Klassik also erschöpft sich und vollendet sich durch Vielheit. Der Zusammenhang der Gestalten im klassischen Drama besteht etwa darin, daß sie sich, trotzdem schon jede selbst ganz und geschlossen ist und auf ihre eigene und besondere Art das ewige Gesetz verwirklicht, doch erst zusammen zu der Vollständigkeit jenes einen Menschentums ergänzen, das der Klassik immer vor der Seele schwebte. In diesem größeren Zusammenhang ist jede einzelne Gestalt nur Glied und Teil. Das Volk in „Wilhelm Tell" setzt sich aus den Kantonen, Ständen, Altern und Berufen zu einer Einheit zusammen, die mit diesen ihren Teilen abgeschlossen und vollendet ist. Maria Stuart und Elisabeth, Tasso und Antonio, Prometheus und Epimetheus sind nur die Pole eines allgemeinen, einen Menschentums, und die anderen Gestalten dieser Dramen füllen gleichsam den Raum zwischen den Polen aus. Ein Ideal von Menschentum stellt sich in seinen Teilen dar, die sich zu ihm ergänzen und vollenden.

Das Menschentum der Romantik aber kann sich nie vollenden, weil es ja unendlich ist, weil es in immer neuen, nie erschöpften Formen zur Erscheinung kommen muß, und in das Drama der Romantik könnten gleichsam immer neue Menschen treten. Dies macht die Fülle und die Buntheit der romantischen Dichtung aus. Hier sind die Gestalten nicht die Teile und die Glieder einer mit ihnen abgeschlossenen Einheit. Sondern eine unendliche Schöpfungskraft zeugt hier die immer neuen, andern, einzigartigen Gestalten, die auch zusammen keine abgeschlossene Einheit bilden, weil die Möglichkeit der schöpferischen Lebenskraft unendlich ist und an keinem Urbild ihre Grenze hat. Die Form der klassischen Dichtung ist analytisch: eine geschlossene Einheit zerlegt sich in ihre Teile. Die

Digitized by Google

Form der romantischen Dichtung ist synthetisch: eine unendliche Einheit verwandelt sich zu grenzenloser Fülle. Diese vielen Handlungen und Gestalten, die Variationen immer eines schöpferisch unendlichen Motivs, werden nun harmonisch miteinander und nebeneinander geführt. So entsteht in der inneren Form, was Schlegel und Schelling schon bemerkten, der gleiche Unterschied, der zwischen der einen Melodie der antiken Musik und der harmonischen Musik der christlichen Welt und zwischen dem klassischen Rhythmus und dem romantischen Reim besteht.

Auch wo die klassische Dichtung Zyklen schuf, geschah es um der Gliederung willen, die jeden Augenblick zum Ziele macht und eine dauernde Gegenwart bereitet. Wenn Schiller sich zu der trilogischen Form des „Wallenstein" entschloß, so nahm er damit die analytische Gliederung einer zu groß und grenzenlos gewordenen Masse in klarentfaltete und selig in sich selbst geschlossene Teile vor. Die römischen Elegien Goethes sind wie die freien Glieder eines größeren Kosmos. Solch Zyklus ist im Grunde gar nichts anderes, als was jedes klassische Gedicht schon ist. Ganz anders aber sind die Zyklen der Romantik. Hier drängte der romantische Verwandlungstrieb noch über die Grenze eines jeden Endes zu neuer und immer neuer Verwandlung hinaus. Er vollendet und erschöpft nicht seinen Gegenstand durch Vielheit, sondern öffnet ihn in Grenzenlosigkeit. Bald sollte es ein musikalisches Motiv mit seinen Variationen sein, wie „Ofterdingen", „Oktavian", „Lucinde", die alle nur als erste Teile von Zyklen gedacht waren, in denen ein unerschöpfliches Thema behandelt und verwandelt werden sollte. Bald war es die unendliche Melodie und Dauer der Geschichte, die, wie in Brentanos „Gründung Prags", über jede Einzelform hinaus zum Zyklus trieb. All diese Pläne kamen nicht zur Ausführung. Aber das Muster eines romantischen Zyklus ist die „Abendröte" Friedrich Schlegels.

Wie also im Gedicht der Klassik jeder Teil schon in sich selbst vollendet und geschlossen ist, so ist es auch die Form der ganzen Dichtung. Sie ist vollendet, selig in sich selbst, ein Mikrokosmos. Dies war der Maßstab Goethes, den er an ein Kunstwerk legte: ob es durch und in sich selbst geschlossen sei. An Myrons Kuh entzückte ihn: wie die Mutter das Haupt nach innen wendet und so die Gruppe auf die vollkommenste Weise abschließt. „Sie konzentriert den Blick, die Betrachtung, die Teilnahme, und man mag, man kann sich nichts draußen, nichts daneben, nichts anderes denken, wie eigentlich ein vortreffliches Kunstwerk alles außer ihm ausschließen und für den Augenblick vernichten soll."

Dies erst vollendet die zeitlose Dauer des klassischen Gedichts. Es ist geschlossen. Das romantische Gedicht kann wachsen, weil es offen ist. Es ist sehr merkwürdig, auf welch verschiedene Art die letzten Fassungen von Schillers und Hölderlins Gedichten zustande kamen. Schiller zog die unendliche Schwellung seiner Jugendgedichte zusammen und begrenzte sie in einen kleinsten Raum, wie etwa

Digitized by Google

„Rousseau". Sie schließen sich. Hölderlins erste Fassungen sind aber nur wie Keime, Seelen gleichsam künftiger Gedichte (wie auch Tieck sie dichtete und nannte), und diese tun sich dann wie Kelche auf und blühen, schwellen, wachsen. Sie öffnen sich.

Doch ist zunächst zu fragen, wie denn reihenhafte Wiederholung eines Maßes sich vollenden kann. Die Säulenreihe, der gemessene Rhythmus ist an sich ja doch unendlich fortzusetzen, braucht niemals zu schließen. A. W. Schlegel hat wirklich auch von einem antiken Basrelief gesagt, daß es unendlich sei und sich ohne Grenze ausdehnen lasse, und er verglich es mit dem Epos des Homer, das auch unendlich ist und ohne Grenze fortzusetzen. Friedrich Schlegel hat dies in seiner Geschichte der griechischen Poesie bewiesen. Er zeigte, daß die „Ilias" und die „Odyssee" „nur aufhören, nicht eigentlich schließen", „daß sie, ohne im mindesten einen neuen Anlauf zu nehmen, gleich weiter fortlaufen könnten", und er setzte hinzu, daß sie auch nicht eigentlich anfangen. Dies sei nämlich der Sinn der antiken Forderung, daß ein Epos in der Mitte beginnen soll. Das antike Drama aber hatte Anfang, Mitte, Ende. Nicht etwa, daß die Schlegel damit solche Form des Epos zu Romantik stempeln wollten. Sie wollten vielmehr gerade seine klassische Natur beleuchten. Denn in Wahrheit ist es die vollendete Objektivität des Epos, welche es unmöglich macht, daß seine Handlung von einem Anfang bis zu einem Ende hin geleitet werde. Der gleiche Grund, warum es den unbestimmt schwebenden Rhythmus des Hexameters hat, warum es ganz unbestimmt läßt, ob in der Folge der Begebenheiten Tragik, Schicksal, Freiheit, Wunder, Zufall herrscht, verursacht auch die völlige Unbestimmtheit seines Anfangs und Endes. Denn ihre Bestimmung wäre schon künstlerische Absicht und Tat des dichtenden Geistes. Sich selbst überlassen rollt die Welt, auch die poetische, unendlich ab. Darum waren die Schlegel auch von der Hypothese Friedrich August Wolffs, daß es nicht nur einen Homer gegeben habe, sondern daß die homerischen Epen von vielen Homeriden gedichtet seien, gar nicht so überrascht wie die Welt damals sonst, und sie trauerten auch nicht um die damit verlorene Einheit dieser Epen, um deretwillen Goethe (nach anfänglicher Zustimmung) die Entdeckung Wolffs ablehnen mußte. Sie fanden vielmehr, daß es nur die letzte Konsequenz des klassischen Stiles ist, wenn sich seine Objektivität in solcher Offenheit ausdrückt, daß ein Werk unendlich fortzusetzen ist und keine künstlerische Absicht seine Form geschlossen hat. Man vergleiche mit dieser klassischen Offenheit des Epos einmal die offene Form des Volkslieds, das ja auch von vielen Sängern gedichtet und von immer neuen fortgesetzt werden kann. Diese Offenheit ist romantisch. Sie kommt aus der inneren Unendlichkeit dieser Lieder, deren innere Form, wie man schon sah, eben die mit jeder neuen Strophe neu einsetzende Verwandlung einer immer einen Melodie ist.

Digitized by Google

Wenn aber das klassische Epos auch keinen Anfang hatte, sondern sich gleich in die Mitte des epischen Stromes stürzte, so denke man dazu an Kleists Erzählungen, die ja wirklich so beginnen, daß sie eine der Begebenheiten mitten aus dem Strom herausheben und an den Anfang stellen. Aber welch ein Unterschied des Stiles! Die Kleistische Erzählungsform ist ganz barock. Indem sie nun zu diesem Anfang rückwärts leitet und dann erst über ihn hinaus zum Ende hin, entsteht die gleiche Form, die auch der Satz von Kleist besitzt: die Tiefenform, welche die Dimensionen der Zeit in plastischer Weise gestaltet. Jene klassische Entäußerung hat hier dem Dichter nicht die Hand geführt.

Aber auch die Epen Goethes haben den homerisch-offenen Charakter nicht, soweit sie überhaupt vollendet wurden. Denn über die Achilleis Goethes ist mit Sicherheit nichts auszumachen. In ihr, wo Goethe sich unter dem Eindruck F. A. Wolffs als Homeride fühlte, der nicht ein fragmentarisches oder zertrümmertes Werk ergänzt, sondern ein unendlich offenes weiterführt, hätte er vielleicht auch jene Offenheit am Schluß gelassen, damit nun andere Homeriden weitersingen konnten. Aber in „Hermann und Dorothea" zog er es vor, den reinen Geist der Gattung lieber zu verletzen, als seiner Lieblingsdichtung nicht die Weihe der Vollendung zu geben. Ihre Form ist ebenso geschlossen, nach dem Anfang und dem Ende hin, wie nur irgendein klassisches Drama, wie „Tasso" und „Die Braut von Messina".

Es ist sehr eigentümlich, wie früh schon Goethe — mitten in der Zeit des Sturms und Drangs — die Notwendigkeit geschlossener Form empfand, ja, wie das Allerlebnis jener jungen Zeit es war, das ihm die Forderung nach ihr eingab, wenn er auch damals noch ihre „Unwahrheit" schmerzlich empfand. „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein für allemal das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln."

Wie aber schließt sich die unendliche Reihe eines Maßes, wie, mit einem Worte, endet Dauer? Goethe fand die Lösung dieses Formproblems in der Natur. Er sah, daß die Natur auch die unendliche Verwandlung jeder ihrer Schöpfungen zu einer letzten Grenze und Vollendung führt und daß durch solche Bildung eines Schlusses erst die Form und die Gestalt entsteht. Er sah auch in das Geheimnis der Natur hinein: Es ist die Urkraft der Polarität, die solches wirkt. Dem unendlich-schöpferischen Triebe der Verwandlung wirkt die begrenzende Kraft der Gestaltung entgegen. Der Bildungstrieb ist in sich selbst polar, durch Zweiheit eines. Wie dieses macht, daß die Natur in jedem Augenblicke schon am Ziele ist, daß jeder Teil und jedes Glied schon in sich selbst geschlossen ist, so auch, daß Bildung und Gestaltung eine Grenze hat und zu Bild und Gestalt wird. Diese innerlichste Zweiheit des Gebildes wird schon in der Natur nach außen sichtbar:

Digitized by Google

in der Symmetrie von Blumen, Pflanzen und Kristallen. Symmetrie ist vollendetes Gleichgewicht der beginnenden und endenden Kraft, Einheit durch Polarität, Ruhe durch Spannung.

Schiller wiederum erhob das Goethesche Naturgesetz zu einer letzten Forderung an den freien Geist und nannte es: das Spiel der Schönheit. Seine ganze Ästhetik beruht auf diesem Grunde, daß Schönheit aus dem Gleichgewicht, der Harmonie des unendlichen und des auf Vollendung dringenden Triebes entsteht, wenn beide sich im Spiel zusammenfinden.

Die Geschlossenheit des klassischen Kunstwerkes entstand auf solche Weise und offenbart sich also in der Symmetrie. Was Goethe immer von bildender Kunst verlangte: „Gleichgewicht im Ungleichen, Gegensatz des Ähnlichen, Harmonie des Unähnlichen", das war auch das klassische Gebot an den Menschen wie an das dichterische Werk.

Man sah bereits, wie Goethes Drama so entstand, daß zwei Gestalten, Pole des Menschentums, Enden und Grenzen ihrer Möglichkeit, im Gleichgewichte gegeneinander treten und ihre Spannung zum Austrag und zur Lösung bringen: Antonio — Tasso, Prometheus — Epimetheus. Zwischen ihnen, in der Mitte, steht der Richter, der die Wage hält, das ewige Maß besitzt: der Herzog, Pandora, und von den Grenzen zu der Mitte überleitend, den Kampf erregend und die Spannung lösend, die Symmetrie entgegenwirkender Gestalten: die beiden Leonoren, Epimeleia und Phileros.

Das Drama strengsten Stils beschränkt sich auch auf diese fünf notwendigen Gestalten: Iphigenie, Tasso. Wo aber der Raum der Handlung zu groß ist, um von ihnen ausgefüllt zu werden, wie in Schillers Dramen, und das gewaltige Geschehnis größere Gruppen verlangt, bleibt doch die klassische Grundzahl immer noch die Form bestimmend. Um solche Symmetrie und Polarität zu erreichen, trieb Schillers Übersetzung des „Macbeth" die Lady und den Lord zu Polen des Menschentums, dem Teufel und dem Engel, auseinander und vernichtete damit die so ganz andere Verteilung des Gewichtes im barocken Stil. Die Symmetrie der Kräfte gestaltete aus sich heraus und ganz von innen her die Symmetrie der Handlung, die von selbst entsteht, wo Gleichgewicht von Kräften sich zum Austrag bringt. So entspricht den fünf Gestalten oder Gruppen denn die Zahl der Akte, aus denen sich das klassische Drama zusammensetzt: Anfang und Ende, Mitte oder Höhe, Aufstieg und Abstieg. Es ist die klassische Kurve des Dramas, und sie ist zu augenfällig, als daß noch etwas über sie zu sagen nötig wäre. Aber keineswegs blieb dieses Formprinzip der Polarität nur auf das Drama, als die Form der Spannung, beschränkt. Auch die klassische Lyrik wurde von ihm durchdrungen. War doch seine tiefste Quelle eben in dem Menschentum des Dichters selbst, in seinem Gleichgewicht und Spiel der Kräfte.

Digitized by Google

Nachdem Klopstock also den lyrischen Gesang nach seinem eigenen Worte von „Symmetrie des Baus" erlöst und „malerisch" gestaltet hatte („der Poet ist kein Baumeister; er ist ein Maler"), wurde nach dem Sturm und Drang die Lyrik wieder ganz architektonisch. Der junge Schiller hatte seinen Gedichten noch den malerischen Grundriß gegeben. Aber er baute nach der philosophischen Epoche um. Kurz vor ihr steht die erste Fassung von den „Göttern Griechenlands," unmittelbar nach ihr die zweite. Dazwischen war ihm die Erkenntnis der klassischen Form aufgegangen. Die Wendung kann nicht deutlicher sein: dort der freie Rhythmus ineinanderströmender Gedanken und Gefühle; hier die ganz symmetrisch angeordnete Polarität: Antike — Christentum, deren Spannung sich zum Schluß in eine höhere Einheit löst: die Kunst.

Von Goethe möge man ein junges und ein spätes Mailied zueinanderstellen. Dort Maigefühl und Liebe in chaotischer Verwirrung. Hier zwischen Maigefühl und Liebe: Symmetrie.

Mailied.

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur.

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd', o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb', o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb' ich dich!
Wie blickt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud' und Mut

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

Digitized by Google

Frühling übers Jahr.

Das Beet, schon lockert
Sich's in die Höh',
Da wanken Glöckchen
So weiß wie Schnee;
Safran entfaltet
Gewalt'ge Glut,
Smaragden keimt es
Und keimt wie Blut.
Primeln stolzieren
So naseweis,
Schalkhafte Veilchen,
Versteckt mit Fleiß;
Was auch noch alles
Da regt und webt,
Genug, der Frühling,
Er wirkt und lebt.

Doch was im Garten
Am reichsten blüht,
Das ist des Liebchens
Lieblich Gemüt,
Da glühen Blicke
Mir immerfort,
Erregend Liedchen,
Erheiternd Wort,
Ein immer offen,
Ein Blütenherz,
Im Ernste freundlich
Und rein im Scherz.
Wenn Ros' und Lilie
Der Sommer bringt,
Er doch vergebens
Mit Liebchen ringt.

Aber welch ein Unterschied auch noch zwischen einem Gedicht des jungen Goethe und einem von Tieck. Dort Aufstieg, Ruhe auf der Höhe, in der Mitte, Abstieg. Hier die offene, unendliche, rein musikalische Bewegung.

An Schwager Kronos.

Spute dich, Kronos!
Fort den rasselnden Trott!
Bergab gleitet der Weg;
Ekles Schwindeln zögert
Mir vor die Stirne dein Zaudern.
Frisch, holpert es gleich,
Über Stock und Steine den Trott
Rasch ins Leben hinein!

Nun schon wieder
Den eratmenden Schritt
Mühsam berghinauf!
Auf denn, nicht träge denn,
Strebend und hoffend hinan!

Weit, hoch, herrlich der Blick
Rings ins Leben hinein!
Vom Gebirg zum Gebirg
Schwebet der ewige Geist,
Ewigen Lebens ahndevoll.

Seitwärts des Überdachs Schatten
Zieht dich an,
Und ein Frischung verheißender Blick
Auf der Schwelle des Mädchens da,
Labe dich! — Mir auch, Mädchen,
Diesen schäumenden Trank,
Diesen frischen Gesundheitsblick!

Ab denn, rascher hinab!
Sieh, die Sonne sinkt!
Eh' sie sinkt, eh' mich Greisen
Ergreift im Moore Nebelduft,
Entzahnte Kiefer schnattern
Und das schlotternde Gebein;

Trunknen vom letzten Strahl
Reiß mich, ein Feuermeer
Mir im schäumenden Aug',
Mich geblendeten Taumelnden
In der Hölle nächtliches Tor.

Digitized by Google

Töne, Schwager, ins Horn,
Raßle den schallenden Trab,
Daß der Orkus vernehme: wir kommen,
Daß gleich an der Türe
Der Wirt uns freundlich empfange.

(Goethe.)

Posthornsschall.

Weit weg, weit weg,
Von allen Schmerzen weg,
Durch die Wälder möcht' ich eilen,
Niederwärts,
Aufwärts,
Klüften vorüber und von den steilen
Gebirgen rasseln zu tiefen Gründen,
Ruhe zu finden.

Pfeifender Wind,
Treibe geschwind
Schnell und schneller die Rosse ins Dickicht hinein,
Laß, o laß die trüben Stunden,
Eilend verschwunden,
Rastlos nimmer Stillstand sein.

Wo soll ich sie suchen?
Auf Bergeshöhn?
Im Schatten der Buchen?
Wo werd' ich sie sehn?

Die Stunden verfliegen,
Tag wechselt mit Nacht,
Die Schmerzen besiegen,
Die Freuden erliegen
Der stürmenden Macht.

Ach! weiter, weiter ohne Stillstand,
Hin, wo der Strom braust,
Wo von steiler, moos'ger Felswand
Wind und Woge niedersaust.

Wo Walddunkel schattet,
Wo Wolken sich jagen,
Und Nacht und banges Zagen
Mit schwarzen Träumen sich gattet.

Talnieder, bergauf,
Echo spricht und grüßt herüber,
Ach! statt dieses Treibens ende lieber,
Ende, ende diesen trüben Lauf.

Käm' ich nur zum fremden Orte
In ein wundervolles Land,
Das kein Auge je gekannt,
Aber wechselnd Hier mit Dort
Weiß ich schon die Einsamkeiten,
Die sich tückisch mir bereiten,
Kenne schon die trüben Leiden;
Leiden, Leiden.

(Tieck.)

Man gehe endlich auch dem Gleichmaß, der Polarität des inneren Rhythmus nach, der sich in Goethes Nachtlied zwischen der Wendung zu der äußeren Welt und dem eigenen, inneren Gefühl von ihr vollzieht. Auch hier vollendetes Gleichgewicht zwischen Ich und Welt. Dagegen Eichendorffs Gedicht.

Digitized by Google

Nachtlied.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

(Goethe.)

Abschied.

Abendlich schon rauscht der Wald
Aus den tiefen Gründen,
Droben wird der Herr nun bald
An die Sterne zünden,
Wie so stille in den Schlünden,
Abendlich nur rauscht der Wald.

Alles geht zu seiner Ruh,
Wald und Welt versausen,
Schauernd hört der Wandrer zu,
Sehnt sich recht nach Hause,
Hier in Waldes grüner Klause,
Herz, geh' endlich auch zur Ruh!

(Eichendorff.)

Entscheidend aber ist nun erst für das Problem geschlossener Form, wie sich Anfang und Ende innerlich in ihr zueinander verhalten. Goethe bewunderte an Myrons Kuh, wie die Gestalt den Blick nach innen wendet und so die Gruppe auf die vollkommenste Weise abschließt.

Man kann von Schillers Dramen denn auch wirklich sagen, daß sich ihr Ende auf den Anfang rückbezieht und gleichsam auch den Blick nach innen wendet. Die Jungfrau von Orleans beginnt mit einem Idyll der Natur. Ganz von Naturnotwendigkeit und blind getrieben folgt ein Mensch dem ewigen Gebot. Dann tritt Entzweiung zwischen dem Gebot und Triebe ein. Das Ende ist ein Idyll der Freiheit. Was anfangs nur Naturtrieb war, ist jetzt die freie Tat des Geistes geworden, der das Gebot mit Opfer seiner Liebe, seines Lebens auf sich nimmt. Nicht ein unendlicher Kreislauf hat sich vollzogen. Sondern auf höherer Stufe kehrt das Ende des Gedichtes zu seinem Anfang zurück. Was dort Notwendigkeit war, ist zu Freiheit geworden, was dort Natur, jetzt Geist und Ideal. Es ist im „Wilhelm Tell" nicht anders. Auch hier bezieht sich das Idyll am Ende, diese Ruhe nach erkämpfter Freiheit, auf das Naturidyll zurück, mit dem die Handlung anfängt. Der Gang der Handlung ist bei Schiller stets derselbe, den er in dem Gedicht „Spaziergang" nimmt: ausgehend von ursprünglicher Natur durch völlige Entzweiung bis zur Rückkehr in Natur auf höherer Freiheitsstufe. Es ist ein Gang von Grenze zu Grenze. Die Möglich-

Digitized by Google

keiten sind erschöpft. Das Ende wendet sich zum Anfang zurück. Die Dichtung ist geschlossen.

Es ist in Goethes Dichtung, ohne jene ethische Gedanklichkeit, nicht anders. In „Hermann und Dorothea" wird das ruhende und friedliche Idyll des anfänglichen Zustands durch Bewegung und Entzweiung ganz zerstört, um dann am Ende wieder mit dem nun dauernden und sicheren Frieden rückzukehren. So ist es bei Goethe stets. Ein bewegendes Moment tritt in den Zustand der seligen Ruhe und bringt ihn auf der Dauerstufe wieder zu sich selbst zurück. Das konnte auch bei Goethe auf tragischem Wege geschehen. Die tragische Rückkehr ist in den „Wahlverwandtschaften". Hier ist der Tod die Rückkehr in verlassene Bahn und dauernde Beendung aufgeregtester Bewegung. „Und so lag denn auch dieses vor kurzem zu unendlicher Bewegung aufgeregte Herz in unstörbarer Ruhe." Wie ein umfassendes Symbol der klassischen Geschlossenheit ist „Pandoras Wiederkehr". Sie hat mit ihrer Trennung die Pole des einst seligen Menschentums geschieden und schließt sie mit ihrer Rückkehr wiederum zu einem Dauerbund, zur Einheit und Vollendung.

Die klassische Geschlossenheit schloß auch, wie Goethe schon bei jener antiken Gruppe Myrons bemerkte, alles aus, was außerhalb des Kunstwerks liegt. Das klassische Gedicht ist eine isolierte Welt, ein seliger Kosmos. Es hat alles in sich, was ihm notwendig ist, damit es in sich selber selig sei und dauere. Es ist nur durch sich selbst. Dies war es, was Schiller immer wieder zu dem dramatischen Gegenstand des Maltheserordens hinzog: daß dieser Orden sich im Moment der dramatischen Handlung wie von selbst isoliert und eine Welt für sich ist: „Alle Kommunikation mit der übrigen Welt ist durch die Blockade abgeschlossen, und nur die Eigenschaften, die ihn zu dem Orden machen, der er ist, können in diesem Moment seine Erhaltung bewirken." Man wird erkennen, daß auch das Heer im „Wallenstein", das von den Bergen eingeschlossene Volk im „Wilhelm Tell" solch Welten sind, die sich nur durch sich selber halten.

Wenn im klassischen Gedicht jene unendlichen Schwingungen der Atmosphäre, die über jede Grenze tragen, nicht zu fühlen sind, und wenn auch die unendliche Natur in ihm nicht jene Tiefe öffnet, die man im romantischen Gedicht erlebt, so kommt das eben daher, daß diese Welt nach allen Seiten hin geschlossen bleiben will. In ihr ist die Natur nichts anderes als der Raum, in dem sich plastisch umschlossene Gestalten bewegen. Sie schwingt und tönt nicht mit und öffnet nicht. Man vergleiche daraufhin einmal den „Wilhelm Meister" mit dem „Sternbald", die „Jungfrau von Orleans" mit der „Genovefa" und selbst lyrische Gedichte von Goethe mit solchen Eichendorffs. Wie isoliert erscheint dann Goethes dichterische Welt, und wie verliert sich Eichendorff in alle Ferne, Tiefe und Unendlichkeit der Landschaft wie der Stimmung.

Digitized by Google

Geistesgruß.

Hoch auf dem alten Turme steht
Des Helden edler Geist,
Der, wie das Schiff vorübergeht,
Es wohl zu fahren heißt.

„Sieh', diese Sehne war so stark,
Dies Herz so fest, so wild,
Die Knochen voll von Rittermark,
Der Becher angefüllt;

Mein halbes Leben stürmt' ich fort,
Verdehnt die Hälft' in Ruh,
Und du, du Menschen-Schifflein dort,
Fahr' immer, immer zu!"

(Goethe.)

Geistesgruß.

Nächtlich dehnen sich die Stunden,
Unschuld schläft in stiller Bucht,
Fernab ist die Welt verschwunden,
Die das Herz in Träumen sucht.

Und der Geist tritt auf die Zinne,
Und noch stiller wird's umher,
Schauet mit dem starren Sinne
In das wesenlose Meer.

Wer ihn sah bei Wetterblicken
Stehn in seiner Rüstung blank,
Den mag nimmermehr erquicken
Reichen Lebens frischer Drang.

Fröhlich an den öden Mauern
Schweift der Morgensonne Blick,
Da versinkt das Bild mit Schauern
Einsam in sich selbst zurück.

(Eichendorff.)

Wenn aber Rückkehr des Endes zum Anfang die klassische Form in sich schloß, so wird man wohl zunächst daran denken, daß ja doch Rückkehr gerade der Grundgedanke der Romantik war. Ihr Blick war immer rückwärts gewendet, bis zum Anfang der Geschichte hin, und sie war rückwärtsschauendes Prophetentum in diesem Sinne, daß sie den Weg des Geistes als seine Rückkehr in das verlorene Paradies betrachtete. Ideal ist, was einst Natur war. Dieses Wort von Hölderlin war Losungswort der ganzen Romantik. Mußte dies nicht auch die Form der romantischen Dichtung schließen? Mußte sich nicht auch in ihr ein Weg von Grenze zu Grenze vollenden? In der Tat: es geschah so im „Ofterdingen" von Novalis, der diesen Weg der Romantik wirklich als eine solche Rückkehr geht und ganz vollendet. Wenn man beim homerischen Epos einmal von klassischer Offenheit und Unendlichkeit sprechen mußte, so hier von einer romantischen Geschlossenheit. Aber was schließt sich denn in diese romantische Form? Nichts anderes als Unendlichkeit. Sie ist nach einem Worte von Novalis ja doch nur „Abriß,

Digitized by Google

Abbreviatur" der Unendlichkeit. Denn dieser Weg der Rückkehr ist in Wahrheit ein unendlicher. Sein Ziel ist ein unendliches. Die Kunst und die Erkenntnis Schillers ruhte darauf, daß die Natur in jedem Augenblick der Zeit von einem freien Geiste wiederherzustellen ist als Ideal, wie er es selbst mit seinem klassischen Kunstwerk tat. Die Erkenntnis der Romantik und ihr neues Zeiterlebnis war, daß in der Zeit nichts wiederkehren kann. Das war es ja, was die Romantik zu einer niemals zu stillenden Sehnsucht machte. Sie sehnte sich nach rückwärts in die Zeit, die doch unendlich schöpferisch und vorwärtsschreitend ist, und dieses mußte auch den Weg der Romantik unendlich machen, und nur als Märchen und Traum konnte sie die Erreichung ihres Zieles dichten wie im „Ofterdingen", und nur eine Form der Rückkehr konnte die romantische Bewegung wirklich wiedergeben: die Form des Kreises, die unendlich in sich selbst zurückläuft, dieses Sinnbild der Unendlichkeit, nicht der Vollendung. Darum liebte die Romantik solche Formen wie Rondos und Ritornells und jene Dichtungen des Orients, von denen Goethe, damals der Romantik zugeneigt, einmal sagte: „Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß, und daß du nie beginnst, das ist dein Los. Dein Lied ist drehend, wie das Sterngewölbe, Anfang und Ende, immerfort dasselbe."

Der Hirt.

Wenn ich still die Augen lenke
Auf die abendliche Stille
Und nur denke, daß ich denke,
Will nicht ruhen mir der Wille,
Bis ich sie in Ruhe senke.

Weil noch mild der Mittag glühte,
Wollt' ich an der Quelle liegen,
Mich in süße Bilder wiegen,
Da kam Anmut ins Gemüte,
Alle Wehmut zu besiegen.

Wenn ich an das Bild gedenke,
Auf die abendliche Stille
Nun die stillen Augen lenke,
Will nicht ruhen mir der Wille,
Bis ich sie in Ruhe senke.

(Fr. Schlegel.)

Auch das Drama Tiecks hat diese Form des Kreises. So wie Genovefa als Vision des Heiligen Bonifazius aufsteigt, so versinkt sie auch am Ende wiederum als solche. Die Märchenwelt des Oktavian steigt aus dem Wald und der Musik des Anfangs auf und endet in dem gleichen Wald und in die gleiche Musik. Es

Digitized by Google

ist, als wäre nichts dazwischen gewesen. Was ist hier noch Anfang und was Ende. In seinen Komödien hat denn auch Tieck den Prolog an das Ende, den Epilog an den Anfang gesetzt. „Es ist ein Zirkel, der in sich selbst zurückkehrt, wo der Leser am Schluß gerade ebensoweit ist als am Anfang". (Tieck.) „Warum," fragte Tieck einmal, „muß denn alles einen Schluß haben — fangen wir nur an, um wieder aufzuhören?" Und welcher Schluß, so fragte er am Ende des „Zerbino", ist denn wohl ganz geschlossen? Könnte denn nicht nach dem letzten Akt der Vorhang wieder aufgehen und so unendlich fort? Aller Schluß ist Willkür. Goethe aber gab als Grund für seine Umarbeitung der „Stella" an, daß ihr „früherer Schluß durchaus keiner gewesen sei; nicht konsequent, nicht haltbar, eigentlich nur ein Niederfallen des Vorhangs".

Über das Ende ihres Romans „Florentin" schrieb Dorothea Schlegel an Friedrich:

„Und hiemit soll es nun endigen?" so wirst Du freilich nicht fragen, aber Du siehst voraus, daß es viele andre fragen werden, die einen ordentlichen, befriedigenden Schluß ungern vermissen. Befriedigenden Schluß! Sieh, mein Freund, bei diesem Wort mußte ich aufhören und konnte lange nicht weiterschreiben. Es war mir, als müßte ich mich besinnen, was denn wohl ein befriedigender Schluß sei? Was den meisten so erscheint, ist es nicht für mich. Ach, da in der Wirklichkeit, in der Gewißheit, da geht mir erst alle Wehmut und alle Unbefriedigung recht an. Meine Wirklichkeit und meine Befriedigung liegt in der Sehnsucht und in der Ahnung. — Ich hatte meine Augen aufgehoben, und sieh da, die Sonne war untergegangen; mir gegenüber lagen die schönen Berge im herbstlichen bläulichen Duft; die höchste Spitze schimmerte und flammte in der Glut des scheidenden Strahls, während das Übrige im tiefen Schatten versank; und als ich noch erfreut und bewegt hinsah und die weißen Streifen am Himmel zu wunderbaren, leichten, durchsichtigen Gestalten sich formen und wieder zerstören sah, und ich kindlich bald eine gewohnte Gestalt des Lebens, bald eine überirdische Erscheinung oder willkürliche Geburt einer übermütigen Phantasie darin erkennen wollte, da blickte plötzlich jenseits über das Gebirg herüber der Silberschimmer des Mondes, als ob er von der scheidenden Sonne gesandt wäre, uns für ihre Trennung zu trösten. Denk Dir das ganze Bild! Es war Ruhe, Bewegung und Verkündigung — Verheißung der ewigen Gegenwart, des neuen Daseins bei der anscheinenden Beendigung.

Wie Du nun lächelst über diese Dithyrambe und nicht begreifst, wie mich dieser Eifer so inmitten der besonnenen Ruhe befallen kann! O ich bitte Dich, finde es nicht unschicklich, und laß es Dir auch hier wie immer von mir gefallen, daß ich alles durcheinanderwerfe und überall ganz bin, wie ich bin; es ist mir jetzt klar geworden und ich weiß keine andere Manier zu erfinden, Dir deutlich zu machen, was mir klar geworden; nämlich, daß ein Gedicht keinen schließlicheren Schluß zu haben braucht als ein schöner Tag.

Digitized by Google

Die Form des romantischen Gedichtes mußte also innerlichst offen bleiben, weil sie sich nicht aus Polarität bildete. Es fehlte dem romantischen Menschentum der Trieb zur Begrenzung und Vollendung, weil sein Ziel in der Unendlichkeit lag. Es hat den einen, ungehemmten Trieb: „zum Vater hin". Es war ein Strom, der jede Fessel abgeworfen hatte. Wenn Zweiheit herrschte, war es nicht das Gleichgewicht, die Harmonie, das Spiel der Kräfte, sondern eine offene Zweiheit: Disharmonie. Friedrich Schlegel unterschied von der ästhetischen Tragödie der Antike, die mit Lösung endigt, die disharmonische Tragödie der Romantik, die über ihren Schluß hinaus unheilbar dissonierend bleibt. Dies Drama entstand nicht aus jener klassischen Spannung gleichgewichtiger Kräfte. „Penthesilea" hat keinen Gegenpol wie „Tasso". Es hat auch darum nicht jene Kurve der Handlung, die ihre Höhe und Entscheidung in der Mitte hat. Hölderlins Gedanke von der tragischen Zäsur der Griechen, die nach dem Anfang oder Ende hin gelegen ist, spricht doch in Wahrheit nicht das klassische Gesetz aus, sondern das des „Empedokles" und der Tragödie Kleists.

Nur eine Art symmetrischer Zweiheit wurde auch von der Romantik anerkannt. Die klassische Geschlossenheit kam, wie man sah, dadurch zustande, daß sich zwei Kräfte spannten und in Einheit sich zusammenfanden. Die heilige Zahl der Romantik aber war die Drei. Ihr sangen Schelling und die Schlegel wahre Hymnen. A. W. Schlegel nannte sie den „Rhythmus der unendlichen Zeit". Denn sie entsteht, indem sich Einheit in sich selbst entzweit und diese Zweiheit sich nun schöpferisch durch eine neue Geburt vermittelt, die selbst schon wieder den Keim zu neuem Widerstreit und neuer Schöpfung in sich trägt. Das Urbild solcher Dauer ehrte man in den Terzinen Dantes. Man sieht: hier ist die Zweiheit nicht mehr Grund geschlossener Form, nicht statisch ruhendes Gleichgewicht, das zeitlos und unwandelbar vollendet macht, sie vielmehr führt zur offenen Form, zur Dauer der Unendlichkeit, zur schöpferischen Entwicklung der Zeit, weil sie sich nicht in Einheit, sondern Dreiheit löst und so zu ewig neuer Schöpfung treibt. Aber diese Form war doch schon eine Art von Synthese des klassischen und romantischen Geistes, und man wird sie auch erst nach der Romantik, in Hegels Philosophie und in Hebbels Dichtung verwirklicht finden.

Die Gedichte der Romantik haben somit immer etwas vom Fragment, und es ist auch kein Zufall, daß solche, die innerlich geschlossen und schon im Geist vollendet waren, wie der „Ofterdingen", fragmentarisch blieben. Es war nicht nur der frühe Tod seines Dichters, der diese schmerzliche Offenheit ließ. Es bestand in der Romantik ein Widerstand gegen die Vollendung, der sich ganz deutlich gegen die klassische Richtung wendete. Daß der „Demetrius" Fragment blieb, war ein Sieg des Schicksals und des Todes. Goethe hätte ohne die Vollendung des „Faust" nicht sterben können. Tieck aber sandte einmal „Seelen zu künftigen

Digitized by Google

Gedichten" in die Welt, und es ist, als ob überhaupt den romantischen Dichtern der Keim mehr als die Frucht und die unendlich offene Möglichkeit mehr als die zu Leib gewordene Verwirklichung am Herzen lag.

Die neueste und eigenste Form der Romantik, die vor ihr überhaupt nur Lichtenberg gepflegt hatte, war denn auch wirklich das Fragment; wenn man hier von einer Form sprechen darf, wo es sich in Wahrheit um die Vernichtung der Form handelte. Die Fragmente von Fr. Schlegel, Novalis, Schleiermacher und ganz besonders die von Schlegel sind vielleicht die romantischsten und auch die fruchtbarsten Gaben dieses Kreises, wenn sie auch gewiß nicht Früchte sind. Sie sind auch am weitesten von der klassischen Form entfernt, deren Vollendung sie zu höhnen scheinen. Gewiß hat Fr. Schlegel einmal gesagt: „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel." Aber er meinte nicht die klassische Vollendung und Geschlossenheit, sondern jene eben, welche nach einem Worte von Novalis nur die „Abbreviatur" der Unendlichkeit ist. Diese Fragmente des Athenäums sind ja in Wahrheit: Behauptungen ohne Beweis, Prophezeiungen und Forderungen ohne Realität, Fragen ohne Antwort, Reize ohne Befriedigung, Versprechungen ohne Erfüllung. Sie sind wie Blütenstaub, in die Luft gestreut, wie Blitze, die das Dunkel, welches sie für einen Augenblick zerreißen, nur noch dunkler machen. Sie sind Triumphe der gewollten Unverständlichkeit und Paradoxe, deren Auflösung eben nur in der Unendlichkeit gelegen ist. Aus jedem dieser Fragmente ließe sich ein Buch von vielen Bänden machen, was aber ihren Sinn nur ganz zerstören und sie auch keineswegs erschöpfen würde. Denn ihre Offenheit ist innerlich, und die Spitzen dieser „Igel" sind gegen die Vollendung der klassischen Form gerichtet.

Was wollte nun die Form der Klassik in sich schließen und restlos zur Erscheinung bringen? Im letzten Grund: das ewige Gesetz, das Urbild. Goethe nannte das ein dichterisches Motiv, was sich in allen Zeiten wiederholt hat und wiederholen wird. Wie konnte aber nun unendliche Wiederholung in die eine Form geschlossen werden, so daß sie wirklich in ihr gegenwärtig ist. Dieses Problem wurde von dem klassischen Stil durch das Gesetz der symbolischen Repräsentation gelöst. Unendliche Wiederholung eines vollendeten Maßes kann durch das eine Maß vertreten werden, das für alle seine Vielheit stehen kann.

Man sah schon, wie die Gliederung des klassischen Gedichtes darauf beruhte, daß jeder Teil hier schon das ganze Werk symbolisch in sich schloß, schon selbst das Maß war, das gleich dem Zeitmaß eines Rhythmus durch die Dichtung dauert. Dies war auch auf die Ganzheit von Gestalten, Dingen, Handlungen und Massen anzuwenden. Auch sie können schon durch einen Teil vertreten werden, und also ist es wesenlos, sie ganz zu geben. Goethe nannte solche Repräsentation: den

Digitized by Google

Lakonismus oder Symbolismus der Kunst. Ein kleines Flämmchen, so pries er an einem Bilde der Antike, stellt einen flackernden Holzstoß dar. Das natürliche Feuer wird vorgestellt, nur ins Enge gezogen zu künstlerischem Zweck. Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild und doch mit dem Gegenstand identisch.

Die Erkenntnis und Anwendung der symbolischen Form ging dem Geiste Schillers nach seiner philosophischen Epoche auf, als er den „Wallenstein" dichtete, und diese neue Form allein ermöglichte ihm die Bewältigung der ungeheuren Masse. Es ist sehr merkwürdig, wie ihm diese Erkenntnis an Shakespeare aufging, dessen Form in Wahrheit doch eine gänzlich andere ist. Er sah nun Shakespeare mit dem klassisch gewordenen Auge, und so glaubte er im „Julius Cäsar" das Volk nach dem gleichen Prinzip wie bei den Griechen dargestellt zu sehen: mit kühnem Griff nimmt Shakespeare ein paar Figuren, ein paar Stimmen aus der Masse heraus und läßt sie für das ganze Volk gelten. Man sollte sich, so meint nun Schiller, darüber Klarheit verschaffen, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen muß; das Terrain würde lichter und reiner, und für das Große würde Platz. Diese Meinung vertiefte sich noch beim Studium von Shakespeares historischen Dramen. Was Schiller am meisten in ihnen bewunderte, war „die Kunst, Symbole zu gebrauchen und durch sie zu repräsentieren, was sich nicht präsentieren läßt". Von nun an hielt er die Einführung „symbolischer Behelfe," welche die Stelle des nicht darstellbaren Gegenstandes vertreten, für den besten Weg zur Überwindung jeglichen Naturalismus. Der Gebrauch des Symbols, sagte er, müßte die Poesie reinigen und ihre Welt enger und bedeutungsvoller zusammenziehen. Er gebrauchte es also zum ersten Male beim „Wallenstein", um die Massen durch diese Form zu bewältigen. Er hätte es aber nie so, wie er es tat, gebrauchen können, wenn nicht eben schon seine Anschauung der Masse die gewesen wäre, daß sich in ihrer Fülle ein durch alle durchgehendes und gleiches Wesen erkennen läßt, daß die Masse ein Maß besitzt. Denn wie hätte er sie sonst durch ein solches repräsentieren können? (Denn Maß und Symbol ist eins.) Niemals kann eine wirklich qualitative Vielheit durch eines ersetzt werden, sie kann nur angedeutet werden durch ein Sinnbild. Nur quantitative Vielheit, nur Zahl kann durch das eine Maß vergegenwärtigt werden. Er mußte also diese Anschauung haben, daß die Masse eines Volkes, eines Heeres, auf ein Maß zu bringen sei, weil sich in ihr durch jeden einzelnen hindurch ein Gleiches, Menschliches vollzieht, und dieses herauszuheben und zum Symbol, zum Maß der ganzen Masse zu machen, das sah er nun als die Aufgabe an, die er zunächst in der symbolischen Vertretung des unendlich vollen Heeres durch die wenigen Typen des Vorspiels leistete. Denn zuerst mußte das Heer als Fundament der ganzen Wallensteinwelt gegründet und vergegen-

Digitized by Google

wärtigt werden. Noch einmal zieht sich dann im zweiten Drama die Vielheit dieser namenlosen Gattungen zu den geschlossenen Gestalten der Generale zusammen, um endlich noch einmal zu einer letzten Vereinfachung und Repräsentation in der einen Gestalt des dritten Dramas, in Wallenstein, sich zu krönen. Mit grandioser Einfachheit hat die symbolische Formung den ungeheuren Bau vom Fundament bis zu seiner Spitze gleich der zeitlosen Form einer Pyramide emporgeführt, so daß nichts außer ihm blieb, sondern alles in ihn eingeschlossen und in ihm gegenwärtig wurde. Noch einmal hat sich diese Form bewährt, als es ein Volk zur Anschauung zu bringen galt, im „Wilhelm Tell", und wieder wurde die unendliche Masse in den typischen Repräsentanten der Kantone, der Stände, Berufe und menschlichen Alter gestaltet und alles wiederum noch einmal symbolisch zu der Gestalt des Helden zusammengezogen, der das ganze Volk in sich repräsentiert und darum auch nicht einer unter anderen, sondern abseits steht, und dessen eigenes Drama auch das Drama der allgemeinen Befreiung ist.

Für Goethe kam eine Bewältigung solcher Massen, an denen Schillers formende Kraft sich so gern versuchte, nur wenig in Betracht. Im „Egmont" noch hatte er das Volk nicht durch symbolische Repräsentation, sondern nach der Weise Shakespeares dargestellt, das heißt: er hatte die unendliche Masse nur in einzelnen Stimmen angedeutet und die ganze so gestellt, daß sie sich in die unendliche Raumtiefe der Dichtung verlor. Nur die gleichsam, die am weitesten sich nach vorn drängten, wurden deutlich und lösten sich los. Was übrig blieb, war ungeformte, dunkle Masse, die über jede Grenze der Anschauung hinausging. Als ihm auf der Höhe seiner klassischen Kunst der Gegenstand „Die natürliche Tochter", noch einmal Gelegenheit bot, wie Klärchen damals, nun Eugenie flehend vor dem Volke zu zeigen, da wich er aus und verlegte dieses hinter die Bühne. Im zweiten Teile des „Faust" hat er nach klassischem Stilgesetz das Volk zu einem Chor gemacht, wie es das Drama der Griechen tat. In der „Natürlichen Tochter" aber zog er die Vielheit jener Stände und Massen, die in die Form des Dramas eingeschlossen werden und in ihr gegenwärtig sein mußten, symbolisch zu einzigen Gestalten zusammen, sie namenlos lassend (wie Schiller in „Wallensteins Lager") und zweierlei damit gewinnend: die Weite der symbolischen Bedeutung und die Enge der symbolischen Form. Um dieses handelte es sich ja immer, bei Schiller und bei Goethe, auch wenn das Problem der Masse nicht in Frage stand, und beides war natürlich eines im Grunde, nur von innen und außen gesehen. Die Menschen, Dinge und Begebenheiten im Drama sollten die zeitlose Bedeutung typischer Gültigkeit haben und die innere Notwendigkeit unendlicher Wiederholung. Die unendliche Vielheit und Wiederholung aber, die außerhalb des Dramas liegt, sollte im Drama die zeitlose Gestalt der ganz geschlossenen, gegen-

Digitized by Google

wärtigen, zusammengezogenen Einheit empfangen. Dies klassische Stilgesetz, welches sowohl den Lakonismus wie die Bedeutungsweite der klassischen Dichtung umfaßt, beherrscht sie, von ihren menschlichen Gestalten angefangen, worüber nichts weiteres mehr gesagt zu werden braucht, bis zu jedem Auftritt, jeder Geste, jedem Wort. Die Szene der Jungfrau von Orleans mit dem jungen Montgomery: sie steht für alle, welche sich in gleicher Weise wiederholen mußten. Die Wahnsinnsszene des Orest: nur diese einzige stellt seinen Wahnsinn dar. Die Form ist Einheit, die Bedeutung Vielheit, und dies geschieht, weil nur die großen, ewigen Züge dem Bilde eingetragen werden. Man weiß, daß auch die Aufführungen auf dem Theater in Weimar bis in die Einzelheiten der Regie hinein sich ganz nach diesem Stilgesetze richteten. Zwei Kämpfer standen für die feindlichen Heere; ein Trompetensignal stand für die Schlachtmusik.

Wie stand nun die Romantik zu dieser entscheidenden Form der Symbolik? Auch sie wollte eine Welt gestalten, welche sich in keinem Einzelfall erschöpft. Auch sie wollte, daß ihr Gedicht das Universum bedeutet, jedes ihrer Gedichte. Aber die Welt, an welche die Romantik dachte, war nicht die Welt des zeitlosen Gesetzes, sondern der unendlichen Dauer, der Liebe und der Schöpfungskraft. Zeitloses Gesetz ist in einem einzigen Falle, einer einzigen Gestalt zur Erscheinung zu bringen, welche für all seine Wiederholung steht. Aber in der unendlichen Liebe wiederholt sich nichts, sondern sie ist die Verwandlung von allem in alles, niemals sich selber gleich, mit immer neuen Schöpfungen die Zeit erfüllend, all ihre Vielheit nur Schein, und ihre Einheit: Verwandlung. Unendlichkeit mit einem Worte hat kein Maß. Wie könnte also ein solches für sie stehen? Daß die Romantik nicht die klassische Symbolik hatte, ist keine Frage ihrer Form. Es war nicht ein und der gleiche Gehalt, der sich in klassischer und romantischer Form gestaltete. Sondern der völlig verschiedene Gehalt bedingte notwendig die verschiedene Form. Unendlichkeit läßt sich nicht in klassische Symbolik schließen. Sie läßt sich überhaupt nicht schließen, sondern verlangt die Offenheit der Form. Volk ist für die Romantik nicht eine Vielheit in sich selbst geschlossener Gestalten, von denen eine für alle stehen könnte, sondern eine unendliche und sich in Raum und Zeit verwandelnde Einheit, die niemals in einer umgrenzten Gestalt oder auch in vielen nicht erschöpfend zu umfassen ist. Im Drama Tiecks herrschte denn auch das Shakespearesche Prinzip: die Masse verliert sich in die Tiefe des Raumes, und einzelne nur, die keineswegs sie ganz repräsentieren, lösen sich aus ihr und werden Stimme.

Wenn aber die eigentliche Absicht der Romantik immer über jede Form hinausging und im Gedichte gleichsam nur begonnen werden konnte, so machte doch die Romantik auch den Versuch, die Unendlichkeit wirklich zu umschließen, zu sym-

Digitized by Google

bolisieren, so wie die Klassik die zeitlose Welt symbolisierte. Es gibt eine Wissenschaft, welche die Unendlichkeit mißt, und dies ist die Mathematik. Man sah bereits, wie die Romantik sich nun wirklich der mathematischen Formen und Zahlen bediente, des Kreises etwa, der transzendentalen Linie und der Drei, nicht um der leeren, ausdruckslosen Abstraktion willen, sondern um die Unendlichkeit durch eine vollkommene Figur zu begrenzen und darzustellen, wie sie die romantischen Formen ganz mathematisch konstruierte, das Sonett als Kubus etwa, was übrigens schon Herder zur Konstruktion des orientalischen Parallelismus und auch sonst versucht hatte. Dies ist der mathematische Symbolismus der Romantik.

Man erinnert sich, wie Goethes Abneigung gegen die Mathematik mit seinen Jahren wuchs. Er, dessen Dichtung die Kunst des Maßes war, lehnte die Wissenschaft der Messung ab. Metrik stand gegen Mathematik. Es war jedoch nicht einmal der mathematische Wille, Unendlichkeit zu messen, nicht dieser gleichsam romantische Wille der Mathematik, was Goethe an ihr abstieß. Sondern es war ihre reine Abstraktion: daß sie die organische Natur, Erscheinung wie Anschauung gleichermaßen vernichtete. Daß sie für die lebendige Vielheit und Gestalt nur Zahl und Figur in einen luftleeren Raum stellte, in dem der Mensch nicht atmen kann. Ihre dauernde und ruhende Notwendigkeit — auch Goethe suchte sie. Diese aber hatte für ihn nicht die Kraft der Überzeugung trotz des Beweises. Denn ihn überzeugte nur die Verwirklichung in lebendiger Gestalt. Mathematik ist Maß, Proportion, Symmetrie, Wiederholung, alles also, was auch die klassische Form ist. Aber Goethe wollte das Gesetz in der einen Erscheinung sehen, welche mit ihrem Leben gleichsam für das Gesetz einsteht und bürgt. Die Mathematik ist Symbolik. Aber im klassischen Sinne ist sie nicht symbolisch. Denn zur klassischen Symbolik gehört als wichtigstes Moment die Anschauung. Denn ohne diese bleibt alles offen und unendlich. Die Anschauung schließt das zeitlose Gesetz in sich ein und macht es gegenwärtig.

Es gibt kaum etwas, worum in der Poetik mehr gestritten wird als die Anschauung. Die einen machen sie zum Maßstab aller Bewertung überhaupt: was nicht anschaulich ist, gehört dem Reiche der Kunst nicht an. Andere aber leugnen die Möglichkeit schlechthin, daß die Dichtung überhaupt imstande sei, durch Sprache Anschauung zu wecken. Denn, sagen sie, es gehört zum Wesen der Sprache, daß sie ganz geistig und abstrakt sein muß. Wie so oft ist auch dieser noch heute lebendige Streit vom Standpunkt der Geschichte aus ein Unfug. In Wahrheit handelt es sich um gar nichts anderes als um zwei Stile, über deren Wert keine Wissenschaft entscheiden darf, welche mehr sein will als der Ausdruck einer zeitlichen Richtung, zwei Stile, die so tief aus den ewigen Grundtrieben der menschlichen Geistigkeit sich gestalten und ablösen, daß, wo solche

Digitized by Google

Bewertung und Bemessung mit dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit auftritt, sie ganz verwerflich und verderblich ist. Von einem romantischen Gedicht Anschauung zu fordern, ist ganz ebenso sinnlos, wie von einem klassischen Gedicht die rein musikalische und abstrakte Wirkung. Unendlichkeit läßt sich, selbst wenn es der Dichter wollte, niemals zur reinen Anschauung bringen, und die zeitlose Idee nicht ohne sie zum Ausdruck. Die Ästhetik hätte einen großen Schritt getan, wenn sie sich von ihrer einseitigen und darum notwendig falschen Dogmatik und Streiterei zu der Anerkennung der beiden Stilmöglichkeiten bekehren würde. Das Leid natürlich trägt heute ganz allein die Romantik. Denn so selbstverständlich scheint durch Gewöhnung und Erziehung der klassische Standpunkt, daß hiergegen kaum aufzukommen ist, und die romantische Dichtung immer noch unter der Gerichtsbarkeit der klassischen Anschauung steht.

Der Zusammenstoß der Stile geschah schon im Kampfe des Sturm und Drang gegen den Klassizismus. Man pflegt noch heute Lessing als den eigentlichen Überwinder der malenden Poesie zu bezeichnen, weil sein „Laokoon" die Grenze zwischen der dichtenden und bildenden Kunst feststellte. In Wahrheit hat erst Herder sie besiegt, und seine Auseinandersetzung mit Lessing in den „Kritischen Wäldern", die sich um diesen Angelpunkt dreht, ist vielleicht der entscheidendste Schritt zum Sturm und Drang gewesen. Denn Herder zeigt in ihr, daß Lessing trotz seiner Sonderung doch immer noch auf dem alten Standpunkte der Anschauung stehen geblieben war. Denn mochte er auch lehren, daß die bildende Kunst als die Kunst des Nebeneinander im Raume das ruhende Bild zur Anschauung zu bringen habe, die Dichtung aber als Nacheinander in der Zeit nur durch Bewegung und Geschichte das Bild erzeugen kann, so war damit in Wahrheit doch nicht das Ziel der beiden Künste, sondern nur ihr verschiedener Weg zum gleichen Ziele unterschieden. Auch das Ziel der Dichtung war noch für Lessing: Anschauung eines fertigen Bildes. Nur sollte diese Anschauung in der Zeit entwickelt werden. Den Schild des Achilles etwa bildhaft vor die Phantasie zu stellen, war Ziel des Homer. Zu diesem Zwecke aber malte er nicht das Nebeneinander seiner Teile hin, sondern stellte seine Entstehung, seine Geschichte dar. Man sieht, was schon Herder sah: der ganze Unterschied der Künste löste sich hier in einen bloßen Unterschied der Technik, nicht einmal der Form auf. Die Homerische Bewegung war nach Lessing nur das technische Mittel, um die Anschauung eines Bildes am Ende der Bewegung zu bewirken. Hier nun setzte Herder ein, und seine Kritik gab einem neuen Erlebnis Ausdruck. Die Geschichte, heißt es nun, der Weg, die Bewegung ist keineswegs ein „Kunstkniff" des Homer gewesen, sondern selbst schon Zweck und Ziel der Dichtung. Nicht die Technik und der Weg unterscheidet Sprachkunst und Malerei, sondern ihr ganz verschiedenes Ziel. Die bildende Kunst bezweckt ein „Werk", das auf einmal, simultan, da ist, ein ab-

Digitized by Google

geschlossenes, ruhendes Werk. Die Dichtung aber will kein Werk, sondern sie will wirken, die Seele in Bewegung setzen, Energie erwecken. Der Grundbegriff der Dichtung ist die Kraft. Der Weg ist in der Dichtung also selbst schon Ziel. Wenn Homer nicht den Schild, sondern seine Entstehung darstellt, so war sein Ziel nicht das Bild, sondern die Aktivität, die energische Kraft zu bilden.

Man wird aus dieser Auseinandersetzung zwischen Lessing und Herder sofort erkennen, daß es sich hier um mehr als um ein Spezialproblem der Poetik handelt. Der Wille zweier Generationen steht in Frage. Denn ganz deutlich klingt aus dieser Unterscheidung Herders zwischen der malenden und dichtenden Kunst, zwischen Werk und Energie, die eigene Entscheidung heraus: das Erlebnis der neuen Generation kann sich nur in einer Kunst der Energie, der Kraft, der Bewegung, der Zeit zum Ausdruck bringen. Der Sturm und Drang ist dichterisch in diesem Sinne. Bald aber fand Herder auch die Möglichkeit, daß auch die bildende Kunst zum Ausdruck des neuen Erlebnisses werden könnte. Dies geschah in einer der genialsten und anregendsten Schriften Herders: Plastik genannt. Denn nun scheidet er innerhalb der bildenden Kunst, was Lessing versäumt hatte, den malerischen und den plastischen Stil, und dies entspricht genau dem Unterschiede zwischen bildender Kunst und Dichtung.

Hier kommt nun alles auf die Erkenntnis an, was Herder unter Plastik versteht, und dies darf keineswegs mit dem klassischen Prinzip der Plastik verwechselt werden. Denn Herder gewinnt den Begriff der plastischen Raumkunst nicht durch ihren Gegensatz zur Zeit, Musik, Unsichtbarkeit und Bewegung, wie die Klassik ihn gewann, sondern durchaus nur im Gegensatz der Tiefe zu der Fläche und des Gefühls zum Auge. Die malende Kunst ist Darstellung der Fläche, die vom Auge allein gesehen wird. Plastik aber ist die Kunst der Tiefe, welche sich nur dem tastenden Gefühl erschließt. Sie ist die Kunst des Gefühls und nicht des Auges. Der Blinde erlebt Plastik am wahrsten, weil am gefühltesten. Man sieht: das Erlebnis Herders war damals so ganz das Gefühl der Tiefe, daß er auch die griechische Plastik so erlebte, welche doch in ihrer klassischen Epoche, wie alle klassische Kunst es tut, den Raum in Fläche wandelt und mit ruhendem Auge gesehen sein will. Er sah nicht diese Kunst, sondern er erfühlte sie, und dies gab die Entscheidung. Denn Entscheidung ist auch hier: für die Plastik, für die Tiefe, für das Gefühl. Man sah bereits, wie das Gedicht des Sturms und Drangs in diesem, nur in diesem Sinne plastisch war, eine Kunst der Tiefe und des Gefühls. Der junge Goethe in der Tat war von Herders neuer Erkenntnis ganz erschüttert. Er wünschte blind zu sein, beneidete den Blinden. „Machte die Augen zu und tastete." Derselbe Goethe, der späterhin nicht müde wurde, das Auge als den göttlichsten Sinn zu feiern. Die Blindheit eines Homer, eines Ossian bekam jetzt einen neuen, tiefen Sinn. Wenn andere Zeiten in

Digitized by Google

ihr das Symbol der höchsten Sehkraft, der inneren, aus tiefster Sammlung kommenden, erblickten, so sah der Sturm und Drang in ihr den Ausdruck einer rein gefühlten, tiefen Welt. Jeder Dichter sollte in diesem Sinn ein Blinder sein.

Je mehr sich aber überhaupt das Weltgefühl Goethes in Weltanschauung verwandelte, je mehr in diesem Zusammenhange seiner Entwicklung die bildende Kunst zum Maße aller Bildung für ihn wurde, desto sieghafter und klarer trat die Bedeutung des Auges hervor. Das Auge wurde seit Italien zunehmend das eigentliche Organ, mit dem er die Welt aufnahm und spiegelte. Er wollte nichts mehr sein als reiner Spiegel der Welt, reines, klar sehendes Auge. Das Auge gab ihm die Erkenntnis alles Seins wie alles Werdens. Er sah die Idee wie ihre Verwandlung. Das Auge nannte er den gewaltigsten, den eigentlich göttlichen Sinn, und von der Dichtung forderte er nun, daß sie das Wort in Anschauung verwandle. Um dieses Ziel zu erreichen, soll der Dichter mehr zeichnen als schreiben und durch bildende Kunst sein Auge erziehen. „Die Gegenständlichkeit meiner Poesie," sagte Goethe einmal, „bin ich denn doch jener großen Aufmerksamkeit und Übung des Auges schuldig geworden." Seine Farbenlehre ging ganz vom Auge aus und kam denn auch zu anderen Resultaten, als Newton auf dem Wege der Mathematik.

Seine Dichtung in der Tat verwandelte das Wort in Anschauung, keineswegs etwa durch gleichnishaften Ausdruck, der die Anschauung nur vernichtet, sondern durch die unmittelbare Vergegenwärtigung einer gegenständlichen Welt. „Paläophron und Neoterpe" sollte „bewegte Plastik" sein. Zuviel ist über Goethes Anschaulichkeit und wie er sie erreichte schon gesagt und geschrieben worden, als daß hier noch etwas darüber zu sagen nötig wäre. Nur ist dieses Problem viel zu sehr als ein technisches behandelt worden und sein Zusammenhang mit der klassischen Symbolik häufig übersehen. Das Ziel war immer doch dieses, daß die Idee in die Erscheinung eingeschlossen werde.

Auf Schiller machte Goethes Augenhaftigkeit den tiefsten Eindruck, und er, dem jegliche Begabung des Auges versagt war und der Weg vom Auge zur Idee verhaßt gewesen war, strebte immer mehr nach „Sinnlichkeit, wie es die Griechen hatten". Man sah bereits, wie seine Ästhetik sich an der Plastik der Griechen orientierte. Ja, er wurde noch strenger als Goethe selbst und vermißte, als es sich um die Aufführung der „Iphigenie" handelte, in ihr die sinnliche Gestalt: sie ist zu sittlich, geistig. Daher muß bei der Aufführung alles, was historisch und mythisch ist und also zur Phantasie spricht, unangetastet bleiben. Die Qual des Orestes sei bloß im Gemüt und ohne Gegenstand. Von der Gefahr des Freundes höre man nur und sehe nichts.

Diese Versinnlichung, deren Ziel es also war, alles in die Grenze der Erschei-

Digitized by Google

nung einzuschließen und nichts außerhalb von ihr zu lassen, war keineswegs nur eine Forderung an das Drama. Sie ist durchaus die Konsequenz der klassischen Ästhetik überhaupt. Sie macht die klassische Schönheit aus, welche nichts anderes ist als die Idee, die ganz in die Erscheinung aufgegangen ist, die Versöhnung von Geist und Leib. Auch die klassische Lyrik steht unter ihrem Gebot. Schiller bekannte sich auch hier zu Lessings „Laokoon"; es war, als hätte niemals Herders Auseinandersetzung mit Lessings Lehre stattgefunden. In der Kritik von Mathissons Gedichten zeigte Schiller, wie dieser Dichter seiner Darstellung dadurch „Sinnlichkeit" gibt, daß er auf sukzessivem Wege in der Zeit ein simultanes Bild zusammensetzt oder durch die Stetigkeit des Zusammenhanges leicht und natürlich erweckt. Dies ist auch wirklich die Form von Schillers eigenen Gedichten, welche nach der philosophischen Epoche entstanden. Man sehe nur einmal, wie durch den stetigen und sukzessiven Gang von „Pompeji und Herculanum" am Ende ein Bild der versunkenen Stadt entsteht.

Goethe setzte hier die Sinnlichkeit mehr in den Gegenstand als in die Form. „Die höchste Lyrik," sagte er einmal, „ist entschieden historisch." Man versuche die mythologischen und geschichtlichen Elemente von Pindars Oden abzusondern und man wird finden, daß man ihnen damit das innere Leben abschneidet. Goethe verstand hier unter „historisch" den greifbaren Gegenstand im Unterschiede vom lyrischen Gefühl, die Füllung des Gedichts mit sinnlicher Realität. Er machte darum an dieser Stelle keinen Unterschied zwischen Geschichte und Mythos. Es war denn auch wirklich der griechische Mythos, der den lyrischen Ideen der Klassik den Leib und die Gestalt verlieh.

Was die Klassiker an der Romantik haßten, war ihr Mangel an Bildhaftigkeit. Das Universum, sagte Schiller einmal gegen die Romantik, kann man nicht lieben und nicht darstellen. Das Herz fordert ein Bild von der Phantasie, aber diese Poesie gibt kein Bild, sondern schwebt in einer gestaltlosen Unendlichkeit.

Vom Standpunkte der Klassik aus war solcher Vorwurf ganz in seinem Recht. Von einem allgemeinen Standpunkte keineswegs. Denn was die Romantik wollte, das konnte eben niemals durch das reine Bild gestaltet werden. Es ist von symptomatischer Bedeutung, daß gerade Herders Plastik ein Liebling der Romantik wurde und manche Spur in ihrem Kreise hinterlassen hat. Dem Menschen fehlt, so heißt es etwa in den „Lehrlingen zu Sais", das Auge für die Mysterien der Natur. „Lernt er nur einmal fühlen? Diesen himmlischen, diesen natürlichsten aller Sinne kennt er noch wenig: durch das Gefühl würde die alte ersehnte Zeit zurückkommen; das Element des Gefühls ist ein inneres Licht, was sich in schönern, kräftigern Farben bricht. Dann gingen die Gestirne in ihm auf, er lernte die ganze Welt fühlen, klarer und mannigfaltiger, als ihm das Auge jetzt Grenzen und Flächen zeigt. Er würde Meister eines unendlichen Spiels

Digitized by Google

und vergäße alle törichten Bestrebungen in einem ewigen, sich selbst nährenden und immer wachsenden Genusse."

Das Erlebnis der Romantik also war nicht augenhaft in Goethes Sinn. Das Auge war nicht mehr das Organ, mit dem sie die Welt erkannte. Das Auge als Sinn für die zeitlose Ruhe der Erscheinung im Raum, für die Grenze, die Vielheit und das Licht, war der Romantik nur der Schleier, der um den Geist geworfen ist, daß er die Wahrheit nicht erkennt. Das Auge sieht nur Schein und Täuschung. Es war keine Schwäche des Auges, wenn die Romantik sich ihm nicht anvertrauen wollte. Es war ein anderer Wille. Was die Romantik sehen wollte, war mit dem Auge nicht zu sehen. Sie wollte ja nicht Vielheit sehen, sondern Einheit, und nicht Grenzen, sondern Unendlichkeit. Sie wollte nicht die Erscheinung sehen, sondern hinter sie dringen und ihren Schein vernichten. Das Organ, mit dem sie dieses konnte, war das innere Gesicht, das geistige Auge, der Sinn für den Ausdruck der Gestalt, das Ohr gleichsam für die Sprache jedes Dinges. Man könnte wohl das romantische Organ der Erkenntnis „Sprachsinn" nennen und das Erlebnis der Romantik „Spracherlebnis". Denn sie sah die Welt nicht als ein Bild, sondern als ein Sinnbild und hörte sie als Wort. Wer diesen Sinn besitzt und diese Sprache sprechen kann, den nannte sie einen Dichter, und wer dieses innere Auge hat, einen Seher. Dieser Sinn, so fühlte sie, war ihr verliehen, um die Welt zu erlösen und den Geist, der in Erscheinung abgefallen ist, aus ihr zu retten. Der Sprachsinn öffnet das Gefängnis der Form. Die Dinge werden Stimmen und die Welt wird ein Gesang. Um diese Musik des Geistes aber zu hören, muß sich das Auge des Leibes schließen. Es war daher die Nacht, welche das Auge der Romantik öffnete und sie die Einheit und Unendlichkeit erleben ließ.

Wenn der Romantik die Kunst der Malerei mehr sagte als die Plastik, so darum nur, weil sie die Kunst des Scheins und nicht der Erscheinung ist. Die Farben wurden von dem romantischen Auge als Brechungen des einen Lichts gesehen. Die Farbenlehre Goethes, welche dieses leugnete und ihnen das eigene und abgeschlossene Dasein zusprach, war die klassische Lehre, welche den Schein zur Erscheinung krönte. Es ist sehr merkwürdig, wie Goethe gerade in der Farbe den Drang des Lebens zur Besonderheit, Spezifikation und Undurchsichtigkeit begriff. Was abgelebt ist, strebt nach dem Weiß, zur Abstraktion, Verklärung, Durchsichtigkeit. Aber die Farbenlehre Runges und der Romantik überhaupt sah in der Farbe gerade die Verklärung, Vergeistigung und Transparenz der Leiber und Gestalten.

All dies hat in der romantischen Dichtung seinen Ausdruck gefunden. Der malerische Schein, die Farbigkeit und Bewegung bei Jean Paul, Brentano, Tieck, entstand aus solchem Erlebnis. Die letzte Konsequenz erreichte die roman-

Digitized by Google

tische Scheinhaftigkeit in jenen Schattenspielen der jüngeren Romantik, die alle Sichtbarkeit zu Schatten eines Lichtes machten, das dahinter schimmert, zu einem Nichts an sich, zu etwas aber, das unendlich an Bedeutung ist.

Die romantische Dichtung wurde auf diesem Wege ganz allegorisch, in dem Sinn zunächst, in dem die Romantik selber dieses Wort gebrauchte. Denn Allegorie fiel für Tieck und Schlegel ganz mit Ausdruck zusammen, wie schon für Herder auch, der die griechische Plastik allegorisch nannte, weil sie durch Körper Geist ausdrückt. Dies stand damals in engstem Zusammenhange mit der Wissenschaft der Physiognomik. Die Dichtung des Sturms und Drangs war denn auch wirklich Ausdruckskunst, und alles war in ihr nur Wort und Zeichen. Wenn Herder den Unterschied von Ossian und Homer darin erblickte, daß bei Homer alle Gestalten in leibhafter Sichtbarkeit stehen und wandeln, Ossian aber die Gestalt in Nebel hüllt und sie nur in ihren Tritten, Worten, Zeichen und Wirkungen andeutet, so war die Art Ossians auch die des Sturms und Drangs und die auch der Romantik. Jean Paul gibt lieber als Gestalt die tönende Stimme, die ihm sprechender dünkte als Gesicht und Form, und der wahre Ausdruck der inneren Lebendigkeit. In der romantischen Lyrik wird nicht das Bild der Natur gezeichnet, wie Matthisson es noch tat und Schiller es verlangte, sondern ihre rauschende, flüsternde Stimme hörbar, die Sprache eines in Sichtbarkeit verzauberten Geistes gleichsam. „Schläft ein Lied in allen Dingen, die da träumen fort und fort, und die Welt hebt an zu singen, hast du nur das Zauberwort." Eichendorff besaß dieses Wort, und es verwandelte ihm das Bild der Welt in einen Gesang der Welt. Die „Abendröte" Friedrich Schlegels setzte die Natur in Sprache um: „Alles scheint dem Dichter redend, denn er hat den Sinn gefunden; und das All ein einzig Chor, manches Lied aus einem Munde." Die romantischen Gedichte auf die Werke der bildenden Kunst lösten diesen ihre Zunge, machten sie zu Sprache und Gesang. So wurde alles, Natur und Kunst, aus der Umgrenzung räumlicher Gestalt und Form erlöst und Sprache der Unendlichkeit und Einheit.

Auch das Drama Kleists ist solche Erlösungstat. Von Shakespeare sagte der späte Goethe einmal, daß er nicht für die Anschauung des Auges, sondern für den inneren Sinn durch Sprache wirke. Diese so eigentümliche Bemerkung hat ein tiefes Recht, wenn man sie so versteht, daß alles bei Shakespeare, auch die sichtbare Gestalt und Handlung, nur die Sprache und der Ausdruck unsichtbaren Geistes sei. Dies ist es auch, was ihn mit Kleist verbindet. Man preist so oft die Plastik dieses Dichters. Wenn aber irgendwo, so ist hier Plastik nur in Herders Sinne: nicht eine Kunst des Auges, sondern des Gefühls, der Tiefe und des Ausdrucks. Er gibt kein Bild um seiner Schönheit oder Wahrheit willen. Gestalt wird Wort und die Erscheinung Schein. Wenn Schiller die Lehre des Aristoteles

Digitized by Google

begrüßte und verwirklichte, daß die Seele des Dramas die Handlung und nicht der Charakter sei, so hatte er nur das klassische Drama im Auge, denn nur in ihm ist wirklich alle innerliche Seele so sichtbar aus dem Menschen in den Raum gestellt und in die Handlung aufgegangen. Die Seele des Kleistischen Dramas aber ist die Seele des Menschen, und alles, was Handlung in ihm wird, ist doch in Wahrheit nur ihr Ausdruck, ihre Sprache. Dies macht den tiefen Zusammenhang der romantischen Form mit jener aus, welche man „charakteristisch" zu nennen pflegt: daß beides Gleichnis, Ausdruck, Sprache ist.

Die ganze Metaphorik der romantischen Dichtung steht hier in Frage. Der Vergleich hatte in der Klassik einen anderen Sinn gehabt. Er wollte dort wirklich Anschauung wecken. Was im Gegenstande noch verborgen, noch nicht sichtbar ist, das wird vom klassischen Geiste durch den Vergleich herausgeholt und in den Raum und an das Licht gestellt. Der romantische Vergleich aber will nicht anschaulich machen und nicht in den Raum entäußern, er macht vielmehr ja alle Sichtbarkeit erst selbst zum Gleichnis einer Welt, die niemals sichtbar werden kann. Er macht das Bild zum Sinnbild. Es weist nun über sich hinaus, ist nicht mehr selig in sich selber eingeschlossen, ist Schein und Wort geworden. In den Epen von Homer und Goethe aber wächst sich das Gleichnis noch zu einem völlig geschlossenen, selbständigen und in sich selber seligen Bilde aus. Das Sinnbild wird zum Bilde. In der romantischen Dichtung hätte solches Gleichnis nicht den geringsten Sinn gehabt.

Dieser metaphorische Geist macht den romantischen Stil so expressiv und mystisch. Der klassischen Symbolik trat die romantische Allegorie gegenüber. Das klassische Symbol war die zeitlose Gültigkeit des einen Falles, der alle in sich schließt und darum auch für alle stehen kann. Aber das romantische Sinnbild hat seinen Sinn nicht in sich eingeschlossen, denn er ist unendlich und läßt sich in kein Bild verschließen. Es kann nur scheinen und bedeuten. Das klassische Symbol ist zeitlos. Die romantische Allegorie ist ihrer sichtbaren Form nach einmalig, zeitlich, der Bedeutung nach unendlich. Dieser Bruch zwischen Form und Bedeutung ist Ausdruck des romantischen Bruches zwischen Zeit und Ewigkeit überhaupt. Im klassischen Symbol ist die Erscheinung und Bedeutung eines. Für Tieck und Friedrich Schlegel fiel denn auch „romantisch" und „allegorisch" ganz zusammen. Es gab jetzt nur noch eine Schönheit: nicht die klassische Schönheit der Gestalt, sondern die geistige, innere, unsichtbare. Diese zu offenbaren, wurde Ziel der Dichtung. Der ganze Unterschied zwischen der klassischen und romantischen Auffassung und Verwendung des griechischen Mythos war der zwischen dem klassischen Symbol und der romantischen Allegorie in diesem Sinne. Für Goethe war ein griechischer Gott das Bild eines zeitlosen und in sich selber selig

Digitized by Google

abgeschlossenen Menschentums. Für die Romantik war er das Sinnbild einer unendlichen Naturbedeutung.

Eine „allegorische Natur" tat sich in der „Abendröte" von Schlegel, im „Zerbino" von Tieck und im „Heinrich von Ofterdingen" auf, wo alle Dinge der Natur zu Wort und Zeichen werden. Wenn Matthisson die symbolische Landschaft dichtete, welche eine ewige Idee in ihre Erscheinung schließt, so schuf die Romantik nun die „allegorische Landschaft", wo alle Sichtbarkeit nur Hieroglyphe tieferer Bedeutung ist.

Die menschlichen Gestalten im „Oktavian" von Tieck sind Transparente gleichsam, durch welche die reinen Abstraktionen des Vorspiels: die Liebe, der Glaube, der Scherz noch wie durch einen Schleier schimmern, der am Ende wieder fällt. Im „Heinrich von Ofterdingen" ist dies der Weg und die Entwicklung des Romans: daß seine Gestalten immer allegorischer werden und sich zuletzt zu reinen Abstraktionen verflüchtigen. Wie anders ging doch klassische Symbolik vor, wenn Schillers Wallenstein die allgemeinen, namenlosen Gattungen des Vorspiels zu immer größerer Bestimmtheit und Umgrenzung leiblich einzelner Gestalten zusammenzog.

Aber die Allegorie war auch der Punkt, an dem die Klassik sich mit der Romantik traf. So stark auch Goethe seine Abneigung gegen die allegorische Poesie der Romantik bekundete, so war es doch der klassische Symbolismus selbst, der, auf die Spitze getrieben, in allegorischer Abstraktion sich endete. Das klassische Symbol repräsentierte als ein einzelner Fall von allgemeiner Gültigkeit die ewige Idee. Es war doch immer: Repräsentation und noch nicht volle Gegenwart. Was die romantische Ästhetik schon bemerkte: daß auch in klassischer Schönheit Ironie enthalten sei, weil die Idee im Augenblicke, da sie zur Erscheinung wird, sich selber aufhebt, als Idee vernichtet, das mußte ja auch Goethe und mit Schmerz empfinden. In diesem tiefsten Sinn war selbst das klassische Symbol noch Sinnbild und nicht Urbild selbst. Es vertrat nur die Idee. Goethe wurde mit zunehmendem Alter immer empfindlicher gegen den metaphorischen Charakter der Sprache und der Dichtung überhaupt. Er trat immer mehr aus der Erscheinung zurück, weil sie ihm als Gleichnis nur der ewigen Ideen aufging. Er wendete sich zu diesen selbst, die keine Abstraktionen und Begriffe für ihn waren, sondern Bilder wirklich und Gestalten, die er sehen konnte. Er sah noch bis zum letzten Augenblick. Nur war es jetzt der Blick eines Auges, dem die bildliche Welt durchsichtig und die urbildliche sichtbar geworden ist. Der blinde Faust ist erst der wahrhaft sehende. Er sieht nicht die Erscheinung, aber die Idee. Der junge Goethe hatte gewünscht, blind zu sein, um die Welt nur zu erfühlen, zu ertasten. Der alte Goethe schloß das Auge, um die Erscheinung zu durchschauen. „Die Rede geht herab, denn sie beschreibt. Der Geist will aufwärts, wo er ewig bleibt."

Digitized by Google

So muß man nun die Allegorien der „Pandora", des „Epimenides", des zweiten Teils vom „Faust" verstehen. Sie sind nicht Abstraktionen einer abnehmenden Gestaltungskraft. Sie haben vielmehr den letzten Rest sinnbildlicher Repräsentation aus dem klassischen Symbol getilgt und sind die gegenwärtigen Urbilder selbst, die Maße und Ideen, die nicht bedeuten und repräsentieren, sondern sind und in sich selber selig und geschlossen sind. Dies trennt sie auch von den romantischen Allegorien eines Tieck, die als Gestalten immer nur Unendliches und Unsichtbares zeichenhaft repräsentieren. Goethes Allegorien heben die Anschauung nicht auf. Denn sie sind die Götter, zu denen sich das innerliche Menschentum ganz sichtbar in den Raum entäußert hat. Der Weg nach außen, den die Klassik immer ging, vollendet sich in ihnen.

Hier darf man einmal von klassischer Öffnung sprechen: der Öffnung nämlich eines innerlichen Daseins in den Raum. Wie weit nach außen dieses gehen konnte, ist aus der „Braut von Messina" zu sehen, wo solch klassische Öffnung in ganz wörtlichem Sinne zu Öffentlichkeit wurde. Der Palast der Könige, so heißt es in der Vorrede zu diesem Drama, ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in die Innerlichkeit der Häuser zurückgezogen, die Götter sind in die Brust der Menschen zurückgekehrt. Der Dichter aber muß die Paläste wieder auftun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen. In der Tat: die „geräumige Säulenhalle" der „Braut von Messina" ist der klassische Raum, in welchem hier die aus der Menschenbrust herausgetretenen Götter stehen. Wie gern dagegen ist im Gegensatz zu dieser klassischen Öffentlichkeit der Schauplatz der romantischen Dichtung: Wald. In ihm beginnt und in ihm endet „Oktavian". Der Wald ist wie der innerliche Raum für das nur innerliche Dasein der Romantik.

Die äußere Anschauung der klassischen Dichtung verwandelte sich also in die innere der Romantik. Die äußere Anschauung wurde damals von der deutschen Philosophie der Raum genannt, die innere: die Zeit. Es kam also für die klassische Dichtung darauf an, die Dinge aus der Zeit heraus und in den Raum zu stellen. Sie sollten nicht als Reflexionen eines inneren Spiegels zur Erscheinung kommen, sondern ein eigenes und plastisches und in sich selber seliges Dasein führen. Schiller, der von Natur so stark zur Reflexion neigte und die Welt im Spiegel seines Geistes sah, empfand doch dieses, je mehr die Goethische Natur ihn berührte, als Trübung des klassischen Stils. Er tat in der „Braut von Messina" den entscheidenden Schritt und objektivierte auch noch die Reflexion, schloß auch sie noch in das Drama selbst hinein, in welchem nun der Chor ihr Träger ist und als Repräsentant der Menschheit sich reflektierend über Mensch und Schicksal verbreitet. Wenn Goethe nur der reine Spiegel der Welt sein wollte, so nur in diesem Sinne der Entäußerung und objektiven Anschauung.

Digitized by Google

Aber die Seele der Romantik ist die innere Spiegelung, die Reflexion, die aus dem Raume in die Zeit hineinhebt. Schon die Erkenntnis selber wurde von der Romantik als solche innere Spiegelung und Reflexion der Welt verstanden. Die zweite Spiegelung dieses Spiegelbildes ist die Sprache. Die dritte ist die Dichtung. Die Romantik nannte sich denn auch: Poesie der Poesie, Philosophie der Philosophie, Religion der Religion. Sie erhob sich immer noch mit einem neuen Spiegel über jede Spiegelung. Sie schaute auch die innere Anschauung noch einmal innerlicher an. Der romantische Geist war Zuschauer, Anschauer seiner selbst. „Niemand," sagte Novalis, „kennt sich, insofern er nur er selbst und nicht auch zugleich ein anderer ist." Eine wunderbare Doppelheit des Geistes, der sich selbst betrachtet und ergründet, kam jetzt zum Bewußtsein und führte in der Dichtung der Romantik zu dem Motiv des Doppelgängertums in allen seinen Formen. Es kam aus gleichem Grunde, wenn Jean Paul, Brentano, Hoffmann sich selbst in ihre Romane einführten.

Der klassische Mensch entäußerte sich also zum reinen Spiegel des Raumes. Der romantische Mensch erinnerte sich zum reflektierenden Spiegel seiner selbst. Die klassische Dichtung gab demnach ein Bild, die romantische: Einbildung. Jean Paul sang einen Hymnus auf die „Magie der Einbildungskraft": daß sie den Zauber besitzt, allem, was in ihr lebt, dem Tod, der Ferne, der Erinnerung, den Heiligenschein der Unendlichkeit zu geben. Das Meer, die Tiefe wird erst in der inneren Anschauung grenzenlos. Das in den Raum hinaussehende Auge sieht auch Meer und Tiefe begrenzt. Die Dichtung Jean Pauls verinnerlichte und verklärte denn auch alles so. Die engen Grenzen des kleinen, armen Lebens, das seine Menschen führen, sie heben sich in ihrem inneren Erlebnis ihres Lebens, so wie nach einem Worte von Jean Paul im Geiste der Romantik alles wie in einem Mondlicht seine Grenzen verliert. Die Kleinstadt wird in Pauls Idyllen: Gottesstadt. Diese verklärenden Menschen wiederum verklären sich im Spiegel ihres Schöpfers selbst. Jean Paul sagte einmal, was der klassische Goethe niemals hätte sagen können: daß Schönheit nur in der Liebe da sei. Die schönste Gestalt erscheint dem häßlich, der sie nicht mehr liebt, die häßlichste wird im Auge der Liebe schön. Mit solchem Auge sah Jean Paul seine Menschen, und er gestaltete nicht eigentlich sie, sondern seine Liebe zu ihnen. Schiller, um ganz objektiv zu sein, stellte mit voller Absicht im „Wallenstein" und der „Maria Stuart" ein menschliches Schicksal dar, das ihn selbst ganz kalt und gleichgültig ließ. Alles Interesse sollte nur von der Form kommen. Die Menschen behandelte er mit der „reinen Liebe des Künstlers". Als Goethe beim „Wallenstein" nicht durch den Gegenstand, sondern durch die Güte der Form bewegt wurde, war seine Absicht denn auch ganz erreicht. Die Romantik konnte solche Objektivität nur schwer begreifen. Es ist sehr bezeichnend, daß Novalis die Teilnahmslosig-

Digitized by Google

keit, die Goethe seinem „Wilhelm Meister" gegenüber an den Tag legt, als Ironie erklärte. In Wahrheit aber war sie episch-klassische Entäußerung.

Romantische Erinnerung aber konnte in der Lyrik ganz besonders blühen. Auch Schiller wollte, daß ein lyrisches Gedicht aus der Ferne der Erinnerung komme. Das heißt aber: daß der lyrische Dichter sein inneres Gefühl so außerhalb, so fern von sich zu stellen wisse, so in den Raum, daß er es ruhig anzuschauen und innerlich nicht mehr bewegt zu gestalten vermag. Die Lyrik soll die innere Welt entäußern. Aber die romantische Lyrik erinnerte auch noch die äußere Welt. Wenn Goethes Naturgedichte sich von der innerlichen Brechung der Natur im Spiegel des Gefühles und der Seele zur reinen Anschauung ihres räumlichen Daseins wandelten, so drückte das romantische Naturgedicht nichts als die innerliche Stimmung seines Dichters aus. Nicht die Blumen waren es, welche Tieck zum Gedicht entzückten, sondern, daß sie seine Seele in unendliche Schwingung versetzten. Die so entstehende Musik in Sprache auszudrücken, war die Aufgabe seiner Lyrik. Jean Paul unterschied einmal zwischen der „plastischen" Darstellung einer Landschaft und der „musikalischen", welche sie nicht in ihrem eigenen, abgelösten Dasein gibt, sondern wie sie sich in einer Seele, einem Gefühl, einem Auge spiegelt. Die Landschaftsdichtung der Romantik war die musikalische. Man wird vielleicht an die Art des Homer denken, der nach Lessings Bemerkung die Schönheit der Helena nicht an sich selber darstellt, sondern wie sie sich in ihrem Eindruck auf die Greise äußert. Aber das hat mit romantischer Spiegelung und musikalischer Darstellung nichts zu tun. Denn es ist die epische Objektivität, die es nicht duldet, daß der Dichter selbst mit seinem eigenen Auge sehe und sein eigenes Gesicht verkünde. Die klassische Welt des Epos soll in sich selbst so abgeschlossen sein und isoliert, daß nur die Menschen dieser Welt einander sehen. Auch Goethe hielt es nach dem Beispiele des Homer in seinen Epen so und brauchte nicht zu fürchten, das reine Bild der Welt durch solche Spiegelung zu trüben, weil die Klassik ihrer Menschen sicher war, daß deren Auge reinster Spiegel sei. Die Romantik aber wollte das äußere Bild der Welt zu innerer Anschauung machen.

Es war auch nicht nur der romantische Mensch, in dem der Raum sich spiegelte. Wo dieser fehlt, wird die Natur zu ihrem eigenen Spiegel gleichsam, reflektiert sich selbst. Es ist sehr auffallend, daß in den Dichtungen Jean Pauls und Tiecks und Eichendorffs die griechischen Götterbilder fast stets an einem Wasser stehen, in welchem sie sich spiegeln. Das Titelbild zum „Godwi" von Brentano ist wie ein Sinnbild der Romantik selbst. So wurde klassische Gestalt von der Romantik aus dem Raume gehoben. Dem Maler Sternbald geht die Landschaft erst als ein Gegenstand der Kunst auf, da er sie in einem Wasser reflektiert erblickt. Es ist nicht anders mit dem Klang. Nicht dieser selbst, sondern wie ein Wald ihn

Digitized by Google

hört und reflektiert, das Echo, das Jean Paul das „Mondlicht des Klanges" nannte, ist romantisch und tönt in den Gedichten der Romantik zahllos nach. Das Wasser und der Wald ist hier wie Geist, wie ein Bewußtsein gleichsam, welches Bild und Klang in seinem inneren Spiegel reflektiert. (Es gab das übrigens schon einmal in der Zeit des Barock, wo man so gerne Spiegelbilder malte und Echogedichte sang.)

Erinnert endlich wird von der Romantik nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit. Nicht wie das klassische Epos sich dadurch zum Gedächtnis der Nation verfestigt, daß es die großen Gestalten der Vergangenheit aus dem Strome der vergehenden Zeit heraushebt und zu ewiger Gegenwart und Dauer bringt. Die romantische Dichtung stellt das vergangene Dasein dar, so wie es sich in augenblicklich gegenwärtiger Erinnerung und Sehnsucht bricht und spiegelt, gleich einer Landschaft in dem Spiegel eines Wassers. Sein eigenes Leben ist im Raume vergangen, tot. Aber seine Dauer ist, daß es in der romantischen Erinnerung ein zeitlich-innerliches Leben fortführt.

Man weiß, wie Goethe sich gegen solch romantische Dauer sträubte. Er schrieb nun selbst einmal über „Wiederholte Spiegelungen", wo er sich dieses aus der Entoptik hergenommenen Symbols für ein sittliches Phänomen bediente, um zu erklären, warum er spät Friederike noch einmal wiedersehen wollte. Dieses Dokument ist im Hinblick auf die Spiegelungen der Romantik von Interesse. Es spricht von der langgehegten Erinnerung an einen jugendlichen Wahn, die endlich nach außen ausgesprochen und abermals abgespiegelt wird. Aus dem Eindruck dieses Nachbildes entfaltet sich ein Trieb, alles, was von Vergangenheit noch herauszuzaubern wäre, zu verwirklichen. Die Sehnsucht wächst, und um sie zu befriedigen, wird es unumgänglich nötig, an Ort und Stelle zu gelangen, um sich die Örtlichkeit wenigstens anzueignen, und da entsteht nun die Möglichkeit, aus Trümmern von Dasein und Überlieferung sich eine zweite Gegenwart zu verschaffen und Friederiken von ehemals in ihrer ganzen Liebenswürdigkeit zu lieben. So kann sie nun sich auch wieder in der Seele des alten Liebhabers nochmals abspiegeln und demselben eine holde, werte, belebende Gegenwart lieblich erneuen. Was ist der Sinn dieser Spiegelung also? Daß aus Erinnerung, einem nur innerlichen Dasein wieder Gegenwart und Anschauung werde und das Urbild aus der Seele in den Raum hinausgespiegelt werde, so wie wohl eine Wunde erst heilen und sich schließen kann, wenn der Pfeil aus ihr genommen ist.

Die romantische Seele aber bedurfte dieses innerlichen Schmerzes und mußte alles in sich selber tragen. Sie wollte selbst das dichterische Werk nicht in den Raum zu eigenem Dasein stellen. Auch das romantische Gedicht soll nur ein inneres Dasein leben und nur im Spiegel einer dichterischen Seele sichtbar sein,

Digitized by Google

wie eine Landschaft im Spiegel eines Sees, ein Klang im Echo eines Waldes. Es soll nur Traum des Lebens und nicht Leben sein.

Dies war es, was die Romantik gegen allen Naturalismus in der Kunst zu Felde führte. Sie wollte jede Illusion von Wirklichkeit vernichten. Dichtung ist Traum. Es ist nun sehr merkwürdig, wie dieser Kampf gegen den Naturalismus die Romantik mit der klassischen Kunst auf eine Plattform führte. Es war wohl die engste Berührung der beiden Strömungen. Denn die Kunst von dem Anspruch der Wirklichkeit zu befreien und abzugrenzen, war auch die tiefste Intention der klassischen Ästhetik und Dichtung. Aber sie kam aus einem anderen Grunde und verwirklichte sich auch auf andere Art.

Denn die Wirklichkeit, von der die klassische Dichtung sich abgrenzen wollte, war: die zeitliche Welt, das Erlebnis des zeitlichen Menschen, die Geschichte. Die klassische Dichtung wollte die zeitlose Welt und den zeitlosen Menschen offenbaren und mußte darum den Anspruch auf jede Illusion von Wirklichkeit weit von sich weisen. Sie wollte Ewigkeit, nicht Zeit gestalten, Notwendigkeit, nicht Zufall, Freiheit, nicht aufgezwungenes Schicksal, und Ideal, nicht Realität. Ja, nicht einmal die Wirklichkeit des Ideals. Denn jeder Anspruch auf Realität, so sagte Schiller, versetzt das Ideal schon in die Zeit. Es ist so lange nur Ideal, als es ganz ohne Interesse und also auch ohne Interesse an seiner Verwirklichung ist. Die Kunst soll nicht den Schein der Wahrheit im Sinne der Wahrscheinlichkeit besitzen, sondern nur den ästhetischen Schein, der darin eben besteht, daß er nur Schein, nicht Wahrheit ist, nur Form, nicht Stoff, nur Spiel, nicht Wirklichkeit. Es ist also die klassische Form, welche der ungeformten Wirklichkeit gegenübersteht, die zeitlos-dauernde, und die Form war es auch, durch welche sich die klassische Dichtung von aller stofflichen Wirklichkeit abgrenzte. Das Theater war der falschen Forderung nach Illusion besonders ausgesetzt, und auf der Weimaraner Bühne führte denn auch die Klassik ihren Kampf gegen Iffland und Kotzebue. Sie machte das Theater wieder zum ästhetischen Schein und Spiel.

Der erste Schritt zu diesem Ziele war die rhythmische Sprachform, die zeitaufhebende also. Alle rhythmischen Versuche, auch die romantischen, der Ion und Alarkos, wurden auf dem Theater in Weimar willkommen geheißen. Der zweite Schritt war die Repräsentation der Wirklichkeit durch klassische Symbole. Der letzte Schritt war die Einführung des Chores in die „Braut von Messina". Der Chor sollte die offene Kriegserklärung an den Naturalismus sein und die lebendige Mauer, das Bollwerk, das die Tragödie um sich zieht, um sich von der Wirklichkeit streng abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.

Auch Ludwig Tieck führte einen „Chor" in seine Komödien ein und auch zum Ziel der Illusionszerstörung. Aber aus wie anderem Grunde und auf wie andere

Digitized by Google

Art. Im „Prinz Zerbino" klagt der Chor, daß man ihn nicht in das Gedicht hineinlasse und er außerhalb von ihm stehen bleiben müsse. Ein Spiel mit der Illusion, das aber keineswegs nur auf die romantische Komödie beschränkt blieb. Auch die „Genovefa" wurde „durch Prolog und Epilog in einem poetischen Rahmen traumähnlich festgehalten und auch wieder verflüchtigt, um auf keine andere Wahrheit als die poetische, durch die Phantasie gerechtfertigte, Anspruch zu machen". (Tieck.)

Auch die Romantik also wollte die Dichtung als Schein und Spiel, aber nicht als ästhetischen Schein und ästhetisches Spiel der Klassik. Denn Schein und Spiel stand hier nicht als reine Form gegen die stoffliche Wirklichkeit und nicht als zeitlose Dauer gegen die Zeit. Sondern der romantische Schein steht gegen die Wirklichkeit des Raumes und will ihn ganz in Traum und Phantasie verwandeln und gegen alles äußere, vom schöpferischen Geiste losgelöste Dasein, und will es in das innere Bewußtsein zurücknehmen, wo es nicht zeitlos, doch unendlich dauern kann. Die Romantik wollte sagen: seht, dies ist nur Schein und nicht Erscheinung, nur Einbildung, nicht Bild, und alle Vorstellung auf dem Theater nur Verstellung. Dies aber ist nicht Lüge, sondern höchste Wahrheit selbst, denn alle Wirklichkeit ist ja in Wahrheit doch nur Schein und Traum des Geistes. Nur hat die Schöpfung ihren Schöpfer so bezwungen und gefesselt, daß er zu ihrem Sklaven wurde und sie als Schicksal auf sich nehmen mußte. Die Dichtung aber hat die Sendung der Erlösung und befreit ihn wieder von dem aufgezwungenen Joch der Wirklichkeit und macht ihn wiederum zum Schöpfer seiner Welt und frei und grenzenlos. Denn in der Dichtung ist die Welt nur Spiel und magische Schöpfung des Geistes.

Wenn die Klassik also ihre Welt des Scheins durch reine Form aufbaute, so die Romantik ihre Welt durch reine Spiegelung und Reflexion. Sie drückte aus, daß alle Dichtung nur im Spiegel einer Seele wirklich ist und nicht im Raume für sich selber da ist. Dies war der Grund, warum die romantische Dichtung ein Spiel mit der Illusion trieb. Auch sie kämpfte natürlich in erster Linie auf dem Theater gegen den Naturalismus und machte es in einem wörtlichen Sinne zur Welt als Vorstellung.

Die Reform begann schon bei der Schauspielkunst, die einen neuen Sinn bekam. Die Kunst des klassischen Schauspielers war die völlige Entäußerung in das geformte Menschentum des von ihm vorgestellten Menschen. Die eigene, spielende Persönlichkeit war ausgelöscht. Er ist zu Form geworden. Auf dem griechischen Theater hatte die Maske, die der Schauspieler vor das Gesicht nahm, diese zeitauslöschende und ganz in Form verwandelnde Wirkung. Goethe führte denn auch auf dem Theater in Weimar die Maske mehrfach wieder ein. Aber die Masken der romantischen Komödie hatten einen anderen Sinn und eine

Digitized by Google

andere Wirkung. Die romantische Schauspielkunst bestand nicht in der völligen Entäußerung und Verwandlung. Der romantische Spieler trug eine Maske, um zu bekunden, daß er spielt und sich verstellt und etwas vorstellt, was nicht wirklich ist. Er wirft zum Schluß auch wohl die Maske ab und zeigt das eigene Gesicht, so wie die vorgestellte Handlung wohl zum Schluß in einen Reigen übergeht.

Es ist sehr auffallend, wie schon in den Dramen Shakespeares, Kleists und Tiecks die Gestalten innerhalb der Handlung selbst so oft und gerne eine Maske tragen, eine Rolle spielen, sich verstellen, was im klassischen Drama nicht der Fall ist. Bei Kleist etwa: Jupiter, Hermann, der Graf vom Strahl, Dorfrichter Adam, der Kurfürst. Sie alle spielen schon im Spiel. Der Schauspieler also, der sie spielt, spielt hier ein Spiel im Spiel. Wie oft auch, daß die äußere Lage und Erscheinung der romantischen Gestalten ihrem inneren und wahren Antlitz nicht entspricht. Der Narr ist in Wahrheit der Weise, der Bettler ein König. Es war nur ein letzter Schritt, wenn die romantische Komödie nun mit dem Theater spielte und seine Scheinheiligkeit in den heiligen Schein der Dichtung verwandelte. Es geschah auf diese Weise: daß die Romantik im Gedichte selbst zum Ausdruck brachte, es sei doch alles nur ein Spiel, der Held ein Spieler und sein Boden ein Gerüst von Brettern. Man wollte damit nicht etwa an die Heiligkeit der Dichtung rühren. Im Gegenteil. Nur die, welche von der Dichtung Illusion der Wirklichkeit verlangen, sollen aus solchem Zustand der Illusionsumfangenheit aufgescheucht werden; die aber, welche das Gedicht als reines Phantasiegebilde, Traum und Spiel genießen können, nur desto sicherer in das Reich der freien Phantasie geführt werden.

Die Spiegelungen, die auf solche Art entstanden, sind ohne Schwindel gar nicht auszudenken. Die erste Spiegelung ist die, daß in Tiecks Komödien einem Publikum auf der Bühne, das Illusion verlangt, ein romantisches Märchen, „Der gestiefelte Kater" etwa, vorgespielt wird und ihm die Illusion durch die Unmöglichkeit der Handlung wie durch das ständige Dazwischenspiel und Mitspiel der realen Schauspieler und Maschinisten zerstört wird. Die Dichtung also wird auf diesem Wege nur ein Bild im Spiegel eines Publikums. Auch Schiller hatte wohl dem Chor die Rolle eines Publikums auf dem Theater zugeteilt, aber dies war gerade sein letzter Schritt zur völligen Entäußerung in den Raum gewesen. Denn durch ihn wurde auch die Wirkung der Tragödie auf das reinste Menschentum, das sich im Chor repräsentiert, noch in die Dichtung selbst hineingeschlossen. Durch ihn wurden die dramatischen Gestalten selbst zu einer letzten Objektivität gezwungen. „Sie stehen gewissermaßen schon auf einem natürlichen Theater, weil sie vor Zuschauern sprechen und handeln, und werden eben deswegen desto tauglicher, von dem Kunsttheater zu einem Publikum zu reden."

Digitized by Google

In Tiecks Komödien aber wird dem Gedicht durch solche Spiegelung jede äußere und objektive Wirklichkeit im Raum von vornherein genommen. Der Zuschauer empfindet sich verdoppelt und schaut sich selber, seinem eigenen Erlebnis zu. Er schaut in sich hinein, nicht in den Raum. Diese Spiegelung war beliebig zu vermehren. In der „Verkehrten Welt" wird in dem Spiel im Spiel noch einmal ein Theaterspiel gespielt, das Spiegelbild noch einmal also in einem Spiegel reflektiert. Es ist wie das Beispiel für die Formel Friedrich Schlegels: daß Romantik eine unendliche Reflexion, eine unendliche Spiegelung von Spiegelbildern sei. Am tollsten aber geht es erst im „Prinzen Zerbino" zu. Der nämlich ist der Romantik verfallen, das heißt: er hat den Verstand verloren und wird nun zur Heilung auf die Reise nach dem guten Geschmack geschickt. Aber er findet ihn nirgends, und da er ohne ihn nicht zurückkehren darf, wird er seines Lebens müde und will es dadurch vernichten, daß er das Stück, dessen Held er ist, nach rückwärts dreht. „Durchdringen will ich durch alle Szenen dieses Stückes, sie sollen brechen und zerreißen, so daß ich entweder in diesem Schauspiel den guten Geschmack antreffe oder wenigstens mich und das ganze Schauspiel so vernichte, daß auch nicht eine Szene übrigbleibt. Darum, mein getreuer Nestor, hilf mir Hand anlegen, wir wollen uns beide durch alle Wörter und Redensarten bis zum ersten Chor oder Prolog durchdrängen, damit so unsere mühselige Existenz aufhöre und das Gedicht, das uns elend macht, wie Spreu in die Lüfte verfliege." Sie beginnen nun das Stück nach rückwärts zu drehen. Die Szenen wiederholen sich von hinten. Verfasser, Kritiker, Schauspieler stemmen sich dagegen. Das Publikum will den Unsinn nicht noch einmal und nun gar von rückwärts hören. Zerbino flieht aus dem Stücke heraus, wird eingefangen und muß die Rolle seines Lebens bis zu Ende spielen.

Das Lebensgefühl des romantischen Menschen, der auch die Illusion der eigenen Wirklichkeit vernichten möchte, verdichtete sich hier. Die Zerstörung der dramatischen Illusion, auf welche die Form der romantischen Dichtung zielte, wird hier zum Inhalt des Gedichts. Auch das Leben ist nur Traum und nur Komödienspiel. Aber der romantische Mensch empfand sich nicht als Dichter dieses Spieles, sondern als eine Marionette in ihm, und jeder muß die Rolle seines Lebens bis zu Ende spielen. Dies sagte ihm das reflektierende Bewußtsein, das dem eigenen Dasein zuschaut wie eben einem Spiel auf dem Theater.

Auch der romantische Roman Jean Pauls, Brentanos, Schlegels wurde von dem Zerstörungstrieb ergriffen. Wie der Roman als Spiegelung einer Wirklichkeit entsteht, wie der Dichter den Gestalten seiner Dichtung in ihrer Wirklichkeit begegnet, wie er mit Drucker und Verleger unterhandelt, all das wird in den romantischen Roman hineingedichtet und nimmt, indem der dichterische Pro-

Digitized by Google

zeß und die Entstehung des Gedichtes als eine so krasse Realität erscheint, der Dichtung selbst also jede Illusion von Wirklichkeit im Raume. Man nennt dies wohl romantische Ironie. Der romantische Dichter kann die Geschöpfe seiner Phantasie zum Schein nur wirklich nehmen. Er weiß, es sind nur Traumgestalten, die er jeden Augenblick in Nichts verflüchtigen kann. Er spielt mit ihnen wie mit Marionetten.

Es gibt auch eine tragische Ironie im griechischen und klassischen Trauerspiele überhaupt. Aber diese Ironie ist gänzlich unromantisch. Sie kommt dadurch zustande, daß der Dichter und der Zuschauer schon wissen, was die tragischen Gestalten noch nicht wissen: daß sie ohne Rettung der tragischen Notwendigkeit verfallen sind und jeder Schritt, den sie zu ihrer Rettung tun, in Wahrheit sie unfehlbar in den Abgrund trägt. Diese tragische Ironie macht also das Erlebnis der klassischen Tragödie zu einem reiner Form und reinen Scheines. Denn die tragische Handlung, dieser von Anbeginn vergebliche Versuch der Rettung, wird so zu einer reinen Form, zwecklos an sich. Es ist nichts mehr zu retten. Dies weiß man und stellt nur noch das Problem der Form: wie wird, in welcher Form das Schicksal sich vollziehen? So ist es im „Wallenstein", der „Maria Stuart", der „Braut von Messina" und überall, wo die dramatische Handlung nur die Erfüllung eines von Anbeginn schon fest und unerschütterlich verhängten Schicksals ist. Die klassische Ironie vollendete somit die klassische Verwandlung tragischer Wirklichkeit in ästhetischen Schein und reine Form. Sie sagt: dies ist nur Form. Die romantische Ironie aber sagt: dies ist nur Traum, und selbst das „nur" hat einen ganz verschiedenen Ton. Denn dieses nur der Klassik ist die höchste Würde, welche sie zu geben hat. Dies nur erhebt zum Ideal. Das romantische nur aber ist ein Wort des Schmerzes und der Resignation. Denn die Romantik hat ja, was sie von der Interesselosigkeit der Klassik unterscheidet, das Interesse an der Verwirklichung ihres Traumes, ihrer Dichtung. Sie möchte alle Wirklichkeit aus aufgegebenem Schicksal in magische Schöpfung des Geistes verwandeln — und nicht nur im Gedicht. Sie möchte den Traum in Welt, die Welt in Traum verwandeln. In ihrer Dichtung stellt sie die Erfüllung solcher Sehnsucht dar. Im „Ofterdingen" wird das erst erzählte Märchen Wirklichkeit. Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt. Es ist ein häufiges Motiv in der romantischen Dichtung, daß sich ein Traum erfüllt, eine Vision verwirklicht. Das „Käthchen von Heilbronn" gehört hierher.

Aber das geschah doch eben nur in Dichtung, wenn auch die Einbildungskraft der romantischen Phantasie, welche sonst so wenig Bildkraft hatte, in der Gestaltung von Visionen, Träumen und Gesichten bis zu magischer Vergegenwärtigung und räumlicher Anschauung steigen konnte. Sie sinken doch immer wieder in das gestaltlose Element zurück, aus dem sie sich verdichten und emporsteigen.

Digitized by Google

So geschieht es in den „Hymnen an die Nacht", im „Oktavian", in den Balladen Eichendorffs. Weil solche Plastik nur Magie ist, versinkt sie wieder in Musik. Musik ist Anfang und auch Ende des romantischen Gedichts. Sie ist das heimatliche Element, in das die Romantik zurückkehrt, nachdem sie sich zum Wort und Bild verdichtet hat, und auch der malerische Schein in den Gedichten der Romantik ist nur die Maske der Musik. „Keine Farbe," sagte Jean Paul einmal, „ist so romantisch als ein Ton." Die innere Form der romantischen Dichtung blieb denn auch immer musikalisch. Kleist bemerkte einmal, daß er im Gegensatz zu Goethe alles auf Töne bezog und im Kontrapunkt das Geheimnis der dichterischen Form fand. In der Tat: seine dramatischen Kunstwerke sind musikalisch komponiert. Ihre Gestalten haben eine kontrapunktische Notwendigkeit, wie auch in Shakespeares Dramen. Es sind mehr Stimmen als Gestalten, und die Handlung ist die Führung dieser Stimmen im Ensemble. Hölderlins „Empedokles" „schreitet in lauter großen Tönen, harmonisch wechselnd fort". Schillers „Demetrius" aber sollte eine Folge von Bildern sein: „Jeder Moment, wo die Handlung verweilt, ist ein bestimmtes, ausgeführtes Gemälde."

Die klassische Dichtung (und Ästhetik) orientierte sich an der plastischen Kunst und wollte sich in ihrer letzten Konsequenz zu ihr verwandeln. Sie litt am Worte, weil es sich umsonst bemüht, Gestalten aufzubauen. Novalis aber dachte an Gedichte, deren Worte ohne Sinn und Zusammenhang nur reine Töne sind und wie Musik auch wirken. Die Gedichte Tiecks kamen diesem romantischen Ideal am nächsten. Wenn auch die Romantik an der Sprache litt, so darum, weil das Wort noch immer Leib und Form des Geistes und also sein Gefängnis ist. Es kann die Musik, die unendliche Schwingung des romantischen Gefühls doch nicht zum Ausdruck bringen. Es kann nur zählen und benennen, und trennt und sondert also nur. Die Sprache soll sich wieder in Musik verwandeln.

Die Musik erlöste die Romantik von den Begrenzungen des Raumes wie des Wortes, von Vielheit und Geschlossenheit. Sie erlöste aber auch von dem romantischen Leide an der Zeit. In den Phantasien über die Kunst steht ein „wunderbares morgenländisches Märchen" von einem nackten Heiligen, das wie das Märchen der Romantik selber ist. Dieser Heilige der Romantik also wähnt unaufhörlich das fürchterlich sausende „Rad der Zeit" zu hören, zu sehen und selbst zu drehen. Er kann nichts anderes mehr auf Erden wirken. Da tönt einst eine ätherische Musik zu ihm hinüber. Mit dem ersten Ton war das sausende Rad der Zeit verschwunden. Der Zauber war gelöst, und nach den Tönen der Musik tanzte der befreite Genius in das unendliche Firmament empor. So also erlebte die Romantik das Wunder der Musik. Sie brachte ihr Erlösung von dem Schmerz der Zeit. Denn die romantische Musik verwandelt ja die fliehende,

Digitized by Google

sterbende und tötende Zeit in Dauer der Unendlichkeit. Sie ist die Kunst der romantischen Dauer. Sie ist nicht in die Formen des Raumes und der Zeit geschlossen, die Formen der Erkenntnis also, welche die Schuld an aller Sonderung, Begrenzung, Vielheit tragen, die Formen, in denen der klassische Geist sich so gern begrenzte. Es war der gleiche Impuls, der in der romantischen Musik wie in der romantischen Philosophie lebendig war. Denn auch die Philosophie der Romantik griff hinter die Formen des Raumes und der Zeit.

Aus dem Geiste der Musik entstand die romantische Tragödie und Komödie.

Digitized by Google

Tragik und Komik

Der Name: klassische Tragödie hat etwas in sich, das wie ein Widerspruch in sich selber klingt. Eine Kunst, welche die Sendung übernimmt, die Dauer zeitloser Dinge im Strome dieses Lebens zu offenbaren, wie kann sie die Vergänglichkeit dieses Lebens zu seinem Wesen machen? Eine Kunst, welche Schönheit glaubt, wie kann sie noch an jene tiefste Unheilbarkeit des menschlichen Geschickes glauben, aus der die Tragödie entsteht? Denn Schönheit ist die Einheit, ist Spiel und Harmonie der ewigen — so zeitlosen wie unendlichen — Gewalten, und ihre Erkenntnis ist Anerkennung und Beweis zugleich, daß es aus allem Abgrund der Zerspaltung doch eine Erlösung gibt, welche nicht der Sprung in diesen Abgrund ist, und daß dieses Leben heilbar ist trotz allem Leid. Schönheit wirft den Schleier und auch die Brücke über den Abgrund des Seins, und in ihrem Reiche gibt es nicht die Schuld und nicht den Tod. Tragödie aber entsteht, wo die ewigen Gewalten sich unheilbar scheiden und die Pole sich tödlich spannen, und Schönheit hilflos wird und mehr als das: ein Hohn auf Wahrheit. In der Tragödie nimmt der Gott nicht, wie es sonst in klassischer Kunst geschieht, beseligende Gestalt und Erscheinung an, sondern hier erscheint gerade, was ewig ist, als tötend. Die klassische Dichtung will in sich selber selig und vollendet sein. Wie kann ungeheilte Dissonanz sie schließen? Die klassische Dichtung will das Gleichgewicht, die Ruhe und Heiterkeit der Seele wirken. Wie kann sie dieses auf dem Wege tragischer Erschütterung?

Diese Fragen sind nicht willkürlich gestellt, sie haben wirklich den klassischen Geist beschäftigt und beunruhigt, und jenes Problem, das die klassische Ästhetik immer wieder stellte: wie das Vergnügen an Tragödie möglich sei, reißt allein schon den Zwiespalt auf, der zwischen dem Wesen der klassischen Kunst und dem der tragischen Welterfassung liegt. Man weiß, wie Nietzsche das Problem zu lösen sucht: die griechische, klassische Tragödie ist das schöne Bild des tragischen Geschehnisses und damit die Erlösung von ihm. Das dionysische Schicksal: daß die unendliche und metaphysische Einheit in die Vielheit und Zerspaltung des Raumes und der Zeit verfiel und nur durch Tod zu heilen ist, wird in apollinischer Erscheinung vorgestellt, in Bild und Form. Der ästhetische Schein ist Rettung

Digitized by Google

vor dem Abgrund. Der Mythos entladet das tragische Mysterium seines Schreckens. Die Schönheit heilt und heiligt Welt und Dasein.

Für die Tragödie der deutschen Klassik kann diese Auffassung nicht gelten. Diese Tragödie entstand nicht aus dem Geiste der Musik und dem dionysischen Erlebnis der Unendlichkeit jenseits von Raum und Zeit. Es gab hier jenen Zwiespalt von metaphysischer Einheit und erscheinender Vielheit nicht. Diesen riß erst der romantische Idealismus wieder auf. Vielheit und Sonderung hieß für die Klassik die Gewähr und Möglichkeit der selig in sich selbst geschlossenen Formen. Aus solchen baute sich die Welt der Klassik auf, und sie trauerte nicht um eine verlorene Einheit, die aller Form ein Ende machen müßte. Die Welt in Raum und Zeit war dieser Klassik Heimat, und diese Welt bedurfte der Rechtfertigung nicht. Schönheit ist hier nicht Flucht aus dem tragischen Dualismus. Sondern in der Schönheit selbst ist aller Dualismus wirklich eins geworden; und daß die Schönheit möglich ist, dies ist das Zeugnis dafür, daß dieses Dasein nicht notwendig tragisch ist. Wo Schönheit ist, da ist jede Wunde geschlossen und jeder Bruch geheilt, und Schönheit hieß der deutschen Klassik höchste, wahrste Wirklichkeit. Sie flüchtete also nicht aus einer tragischen Wirklichkeit in den ästhetischen Schein und stellte nicht die apollinische Gestalt vor eine dionysische Erkenntnis rettend hin. Ihre Erkenntnis war vielmehr nicht dionysisch, und darum konnte auch der Ursprung ihrer Tragödie nicht in einer solchen liegen.

Wie aber entstand denn doch die klassische Tragödie? Sie entstand aus dem Erlebnis, daß nicht immer Schönheit möglich ist, sondern daß sich ihrer Möglichkeit ein Schicksal entgegenstellen kann und ihr zum Tode wird. Daß Schönheit nicht von der Freiheit des Menschen abhängt, sondern Glück ist. Die klassische Tragik also ist bedingt. Sie ist nicht das Erlebnis einer notwendig unheilbaren Zerrissenheit. Sie kennt nur den tragischen Fall. Den nämlich, wenn das Schicksal es dem schönen Menschen nicht erlaubt, sich zu bewahren. Es muß kein Zwiespalt zwischen der Vollendung des Menschentums und der Unendlichkeit des Schicksals sein — denn ihre Einheit eben ist die Schönheit. Aber es kann der Zwiespalt sein, und wo er ist, entsteht die Tragödie aus ihm.

Die zweite Frage aber ist, warum der klassische Geist denn gerade solchen Fall sich wählt, wo er doch nur auf das gerichtet ist, was für das ewige Gesetz und Maß symbolisch ist. Man weiß denn auch, daß Goethe der Tragödie aus dem Wege ging, weil er fühlte, daß sie ihn zu tief erschüttern, ja vernichten würde. So notwendig bedurfte seine Seele des Gleichgewichtes, daß er sich auch, wo dichterischer Trieb ihn drängte, wie mit einem Bollwerk gegen alles abschloß, was dieses Gleichgewicht zerstören konnte. Er wollte den ewigen Dingen zugewendet bleiben und die Vergänglichkeit des Lebens von sich halten. Die Feier des Todes war seine Sendung nicht. Tragisch, wußte er, ist, was notwendig

Digitized by Google

ohne Auflösung und Heilung ist. Seine Dichtung aber wollte Harmonien tönen. Shakespeare ängstigte ihn. So gänzlich leere Bilder wie die von Retzsch zum „Hamlet" konnten ihn beglücken, weil sie dieses Drama, „das denn doch, man mag sagen, was man will, als ein düsteres Problem auf der Seele lastet, in lebendigen und reizenden Bildern unter erheiternden Gestalten und bequemen Umständen anmutig vorführen". An der griechischen Tragödie bewunderte er dieses, daß sie die tragische Schrecklichkeit des Mythos durch die Schönheit der Behandlung mildert, ja bis zur Wirkung reinen Ornamentes verwandelt. Aber er sah nicht nur die Form als Rettung an, sondern er verlangte auch von dem tragischen Gehalte die Versöhnung. Die Katharsis des Aristoteles deutete er als die „aussöhnende Abrundung", welche von allem Drama, von allen poetischen Werken gefordert wird. „Eine Söhnung, eine Lösung ist zum Abschluß unerläßlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll." Im „Ödipus" des Sophokles ehrte er dies, daß der tragische Held zuletzt doch noch aussöhnend ausgesöhnt und zum Verwandten der Götter als segnender Schutzgeist eines Landes, eines eigenen Opferdienstes wert erhoben wird. Er forderte solche Söhnung auch vom tragischen Roman und hat sie seinen Wahlverwandtschaften gegeben. Es erinnert wirklich an den Schluß des „Ödipus", wenn hier das Opfer des Geschickes, Ottilie, nach ihrem Tode heilig und wundertätig wird.

So rettete sich Goethe in die Form und die Versöhnung. Er wußte aber doch und hatte es ja selbst zutiefst erlebt, daß solche Rettung ohne Opfer nicht geschehen kann, und dies gibt ihm und seinem Werke jenen tragischen Zug, der gar nicht zu verkennen ist. Man sah, wie das Gesetz der Entsagung seine eigene Vollendung und den Gang seiner Gestalten bestimmte. Sein schmerzlichstes Erlebnis war, daß sich der ewigen Ordnung des Kosmos, auf der die Dauer alles Seins beruht, die unendliche Sehnsucht und der Drang des Menschen entgegenstellt und Entscheidung notwendig wird. Die Goethesche Entscheidung fällt zugunsten kosmischer Notwendigkeit und heißt: Entsagung. Sie ist die klassische Form, welche die Gefahr der tödlichen Spannung zwischen den ewigen Polen bannt. Sie rettet vor der Schuld und vor dem Untergang. Aber eines stirbt in ihr: die Freiheit, ja: das Glück. Dies war das Opfer, welches Goethe der Vollendung bringen mußte, und dies war auch die Forderung, die er an die Gestalten seiner Dichtung stellte: daß sie zugunsten kosmischer Notwendigkeit entsagen. Spinoza verstand er so. Entsagung ist für ihn kein sittliches Gebot, nicht eine Forderung der Vernunft, und auch kein christlich-religiöses. Die ewig kosmische Natur verlangt es, die letzten Endes Goethes ewige Gottheit war. Sie also ist das Schicksal, das die Freiheit und die Liebe und das Glück und alles, was in einer Menschenbrust unendlich ist, bedroht. Aber sie reißt nicht einem Fatum gleich in den Untergang. Denn sie ist durch Entsagung zu versöhnen. Nur der

Digitized by Google

muß untergehen, der wie Taſſo, Euphorion, Ottilie nicht entſagen kann. Tragiſch iſt, daß ſich die Rettung nur durch ſolches Opfer, nur durch die Entſagung vollzieht. Aber daß Goethe überhaupt die Rettung und Verſöhnung glaubte, dies verbannte die Tragödie aus dem Kreiſe ſeiner Wirkſamkeit. Durch die Schönheit der Form und das Opfer der Entſagung rettete er die Seligkeit der klaſſiſchen Kunſt.

Dieſe Abwehr der Tragik unterſcheidet nun Goethe ſo ſtark wie nichts anderes von Schiller. Wenn Goethe der Tragödie aus dem Wege ging, ſo ſuchte ſie Schiller vielmehr, weil er als ein heroiſcher Menſch des Widerſtandes und des Kampfes mit einer Macht bedurfte, an der ſeine Kraft ſich meſſen und ſeine Freiheit ſich bewähren konnte. So wie er als Künſtler den der Form widerſtrebenden Gegenſtand wählte, um ihn durch die Form zu überwinden, ſo ſuchte er auch den Feind der menſchlichen Freiheit, das Schickſal auf, um ihn zu beſiegen, und fand ihn dort, wo den ewigen Geſetzen, die zu erfüllen menſchliche Freiheit iſt, die unendliche Macht der geſetzloſen Zeit entgegenſteht. Was von innen her als Leidenſchaft und von außen her als Zwang der Verkettung und Kauſalität den handelnden Menſchen beſtürmt, das iſt ſein Schickſal. Auch Schiller gewiß hatte die Viſion der ſchönen Seele, in der das unendliche Gefühl mit dem Geſetz, das äußere Schickſal mit der inneren Freiheit ganz zuſammenſtimmt. Er glaubte ſie in Goethe lebendig zu erblicken. Aber er wußte doch, daß ſolche Harmonie nur Glück, im tiefſten Sinne Zufall, Gnade und Geſchenk der Götter iſt, und wollte Tat und Freiheit. So wie er ſelbſt nicht jene ſchöne Seele war, ſondern alles ſich im Kampfe mit dem Schickſal erobern mußte, ſo war auch das Schauſpiel, das ihn ergriff, der tragiſche Fall, wenn die Schönheit der Seele vom Sturm des Schickſals zur Notwendigkeit der Wahl und Entſcheidung gezwungen wird und jene Einheit von Geſetz und Liebe in lebender Geſtalt nicht mehr ſein kann, ſondern nur mit dem Untergange des Lebens das ewige Geſetz, die Form zu retten iſt. Dies war die Sendung ſeiner klaſſiſchen Tragödie: ſie wollte dem Geiſt die Kraft zum Siege über das Schickſal geben, ihn über alle Macht der geſetzloſen Zeit erheben und das Gleichgewicht ſeiner Seele, wenn es von tragiſcher Wirklichkeit erſchüttert wird, durch tragiſche Kunſt wieder herſtellen. Schillers Drama erſchütterte, um durch die Erſchütterung Feſtigkeit und Dauer zu bewirken. Er ſtellte die Vergänglichkeit der Zeit dar, um den Blick zu den zeitloſen Sternen zu erheben. Er zeigt den Weg, wie der Menſch das Schickſal in ſeine eigene Tat verwandeln kann. Seine Tragödie bringt das Evangelium der Freiheit. Dieſes geſchah zunächſt durch die klaſſiſche Form. Die tragiſche Wirklichkeit hörte in der klaſſiſchen Tragödie auf, Wirklichkeit zu ſein, und wurde durch die Form in äſthetiſchen Schein verwandelt. Alles war in der klaſſiſchen Tragödie auf die Vernichtung der Illuſion angelegt. Wirklichkeit zwingt ſich als Schickſal auf.

Digitized by Google

Form ist Tat und Wille. Vom Rhythmus der Sprache bis zu den Betrachtungen des Chores, welche die Gewalt der Affekte brechen und, indem sie zu den ewigen Dingen erheben, der aufgewühlten Seele Ruhe bringen, strebt alles zu diesem Ziele der Form. Nun kann der Mensch dem Schicksal frei ins Auge sehen. Das wirkliche Leid ist in erhabenes Pathos verwandelt, und die klassische Form macht das Erlebnis der Tragödie noch zu einem heiteren.

Aber dem Zauber der Form kommt auch der tragische Gehalt zu Hilfe. Auch Schillers Tragödie endet mit Versöhnung. Der tragische Held macht sich zum Herren seines Schicksals, das ihn nur als physisches Wesen in der Zeit zu vernichten vermag, nicht aber als zeitlosen Menschen. Er selbst verwandelt gleichsam die ihm aufgezwungene Wirklichkeit in Form. Denn wenn das Schicksal ihn zu tragischer Verschuldung zwingt, indem ihn Leidenschaft und die Verkettung dieser Welt zum Bruch des ewigen Gesetzes treibt, so nimmt er als ein freier, über alle Zeit erhabener Mensch die Schuld auf sich und sühnt sie, als ob der freie Wille sie begangen hat. Der Brudermörder in der „Braut von Messina" vermag den Fluch des Schicksals, wenn nicht wie Goethes Iphigenie in Segen zu verwandeln, so doch durch seinen freigewählten Tod zu brechen. Maria Stuart nimmt den Tod, der ihr von außen rechtlos und gesetzlos als ein Schicksal kommt, als Sühne ihrer Schuld in ihren Willen auf. Er ist aus Schicksal ihre Tat geworden. Die Form also, welche der tragische Mensch dem Schicksal gibt, entscheidet alles, so wie die künstlerische Form und nicht der Gegenstand den ästhetischen Wert entscheidet.

Freilich: die Schönheit zu wahren, wie es die klassische Form des Dichters tut, steht in der Hand des tragischen Menschen nicht, und dieses eben macht den tragischen Gehalt der klassischen Tragödie aus. Schönheit ist Glück, ist die Harmonie von Gesetz und Liebe, von Leben und Form. Das Ideal des klassischen Menschentums ist der Mensch, in welchem die unendliche Natur, das Schicksal also, die Forderung der zeitlosen Vernunft aus eigenem Trieb erfüllt, und das Gesetz nichts anderes will, als auch das Schicksal will. Wenn aber das Schicksal aufsteht gegen das Gebot, so ist die Schönheit der Seele dahin und muß sich in Erhabenheit verwandeln. Denn erhaben ist der Mensch, der sich im Ansturm des Geschickes und noch im zeitlichen Untergang für das ewige Gesetz entscheidet. Der erhabene Mensch ist also die tragische Form des klassischen Menschen oder die klassische Form des tragischen Menschen, in die er sich verwandeln muß, wenn ihm das Schicksal nicht die Schönheit mehr erlaubt. Nur der schöne, nur der klassische Mensch kann sich so verwandeln. Aber daß solche Zerstörung und solche Entscheidung notwendig wird und daß die ewige Form nur durch das Opfer des Lebens zu retten ist, dies eben macht ein solches Schauspiel zur Tragödie.

Ihre Sendung aber ist: die Botschaft von dem Sieg der ewigen Form, und

Digitized by Google

das gab auch Friedrich Schlegel das Recht, sie die ästhetische Tragödie zu nennen. Dieser aber trat nun eine andere entgegen, die von Schlegel als die „philosophische" bezeichnet wurde und deren Zeichen ist, daß sie nicht mit Söhnung und mit Lösung endet, sondern mit der ungelösten, offenen, unendlichen Dissonanz. Für die Romantik, aus der die neue Tragödie kam, konnte es keine Erlösung im Sinne des klassischen Geistes geben. Der ästhetische Schein, die Form, bedeutete ihr nicht Erlösung. Sie wollte ja vielmehr von aller Form und allem Schein erlösen. Was die Weltanschauung der Romantik im Hinblick auf die Tragödie so wesentlich von der klassischen unterschied, war dieses: daß sie nicht nur den tragischen Fall kannte, sondern daß ihr die Welt notwendig und unheilbar tragisch (oder komisch) war. Denn ihr Erlebnis war ein urtümlichster Dualismus. Sie erkannte nicht an, daß in der schönen Seele aller Zwiespalt wirklich aufgehoben sei. Was die Klassik feierte: die Vielheit und Geschlossenheit der Form, auch der menschlichen Lebensform in Raum und Zeit, dies gerade dünkte ihr die schmerzlichste Zerteilung, schuldvollster Abfall von der unendlichen Einheit. Darum also ist ein notwendiger und durch nichts zu heilender Bruch zwischen Gott und Welt, Unendlichkeit und Endlichkeit, Einheit und Vielheit, und dieses macht das Leben tragisch. Denn jetzt ist schon die Tatsache des Lebens, daß der Mensch in eigener und geschlossener Form da ist, eine Schuld, die nur mit Tod zu enden und zu sühnen ist.

Die Romantik zog die Bestätigung dieses eigenen Erlebnisses sowohl aus dem Christentum wie auch aus dem philosophischen Idealismus ihrer Zeit. Sie deutete beides so, und ihre Tragödie entstand aus diesen Quellen. Diese Tragödie konnte christlich oder dionysisch sein, wie alles in der Romantik diese Richtungen nehmen konnte. Die Dramen von Zacharias Werner vertreten mit Entschiedenheit das christliche Trauerspiel. Sie alle sind von der Idee getragen, daß schon das Leben selbst ein Abfall von der unendlichen Einheit Gottes in die trennende und endende Form des Raumes und der Zeit sei und aus der Ursünde und Erbschuld der Ichsucht entstanden. Sie zeigen, wie der Mensch als lebendige Form zerbrochen werden muß, damit er wieder in die Einheit Gottes eingehe. Dies geschieht durch die Liebe und durch den Tod. Wie in den Zeiten des Barock sind Heilige und Märtyrer und solche, deren Rückkehr zu Gott eine Bekehrung ist, die Helden dieser Dramen. Öffnung der Form ist alles.

Aber die Öffnung, die das Leben schließt, kann auch in ein anderes Meer noch geschehen als in jenes der transzendenten, christlichen Unendlichkeit, und dies geschah in Hölderlins Tragödie. Vielmehr: Christus wird hier zum Bruder des Dionysos, ja er verschmilzt mit ihm, und seine Botschaft ist ein Reich, das nicht im Jenseits liegt und doch unendlich ist und eins und auch von aller Form erlöst. Dies Reich heißt die Natur und die Geschichte, das also, was die klassische

Digitized by Google

Tragödie Schicksal nannte. Empedokles: er ist der Mensch, der sich aus der Einheit der Natur gelöst und über sie erhoben hat. Wie die griechische Kunst den Gott aus seiner unendlichen Naturbedeutung löste und zu plastischer, umschlossener Form erhob, so hat sich Empedokles zu einem vollendeten, vollkommenen Menschen, das aber heißt: zum Gott, gebildet, und dieses macht ihn einsam. Aber aus dem Schmerz der Einsamkeit und der geschlossenen Form gewinnt er jene dionysische Erkenntnis, die er als seine letzte Botschaft seinem Volk verkündigt und mit seinem Tod verwirklicht. Indem er sich in den Ätna stürzt, kehrt er in die tiefe Einheit der Natur zurück, das eigne Leben dem unendlichen Leben als Opfer und Sühne schenkend, die allzu vollendete Form öffnend, damit sich das Leben aus ihr verströme. Die Liebe ist mehr als die geschlossene Form und die Vollendung; dies war die neue Botschaft Hölderlins, die dem apollinischen Evangelium der Klassik entgegentönte. Empedokles wurde ein klassischer Mensch im Sinne Goethes, und darum muß er untergehen. So wie die Romantik den griechischen Gott aus seiner plastischen Gestalt in die unendliche Natur zurückdeutete, aus der empor er sich erhoben hatte, so nun senkte sich dieser griechische Mensch in die Natur zurück.

Und wie in die Natur, so auch in die Geschichte. Hölderlin selbst hat im „Grund des Empedokles" sein Drama so gedeutet. Wenn ein Mensch die Gegensätze, von denen seine Zeit chaotisch zerrissen ist, organische und anorganische Kraft in sich zur Einheit bindet und sich in der Mitte des gärenden Chaos zur Schönheit und Vollkommenheit gestaltet, so ist dies Schuld, die Untergang verlangt. Er muß sich der Zeit zum Opfer bringen. Denn das Leben der Welt stirbt in so vollendetem Menschen ab. Die Geschichte endet in ihm. Um der Unendlichkeit der Geschichte willen, damit das Leben daure, muß er Opfer werden. Eine neue Tragik ist in Hölderlin aufgegangen: die klassische Vollendung, die Hölderlin so liebte wie nur ein Grieche und wie Goethe, darf doch nicht sein um der Unendlichkeit willen. Vollendung ist maßlos. Zeitloses Menschentum muß sich der unendlichen Zeit zum Opfer bringen. In diesem Sinne ist der „Empedokles" die erste Tragödie von wahrhaft historischem Gehalt. Die Geschichte ist es, die das tragische Opfer fordert. Der einzelne Ton muß verklingen, damit die Melodie erklingt. „Empedokles" ist auch die erste wahrhaft dionysische Tragödie in deutscher Dichtung: die Unendlichkeit des Lebens fordert die Zerstörung des einzelnen Daseins in Raum und Zeit. Der Opfertod des Helden ist die Erfüllung dieser dionysischen Forderung.

An den Tod des Empedokles gemahnt der Tod Heinrich v. Kleists. Als Kleist zu dionysischer Erkenntnis reif geworden, mit unaussprechlicher Seligkeit sich zum Tode wie zu einem „Triumphgesang" bereitete, hatte er nur eine Sorge noch: einen Abgrund zu finden, tief genug, um sich ganz in ihm zu versenken.

Digitized by Google

Hölderlin und Kleist — sie sind Brüder im Geiste des Dionysos, und wie Hölderlin von sich sagte, daß ihn Apollo geschlagen habe, so hätte Kleist von sich sagen können, daß ihn Goethe geschlagen habe. Im „Prinzen von Homburg" hat Kleist es dargestellt, wie nur der ein Held zu nennen ist und nur der das Recht hat, die Gesetze dieser Welt als ihr Meister und Herr zu zerbrechen, der die Todesreife und Todesbereitschaft hat, und mehr als das: die Seligkeit des Todes, der Unsterblichkeit verleiht. Dieses Drama, das mit so unaussprechlicher Heiterkeit ausgeht, hat für seinen Dichter selbst diese Sendung gehabt: ihm Lebenssucht in Todesseligkeit zu verwandeln. Auf diese Dichtung folgte ja die letzte Schöpfung Kleists: sein freier Tod.

An dem Erlebnis Kleists kann man den Zusammenhang des deutschen Idealismus mit der neuen Tragödie so gut wie bei Hölderlin erkennen. Die Erschütterung durch Kant gab den Anstoß zu ihr. Kant zuerst brachte es Kleist zum Bewußtsein, daß der Mensch, wenn er vom Drang unendlicher Erkenntnis ergriffen ist, in Raum und Zeit nicht leben kann. Denn diese Formen werfen den nicht zu hebenden Schleier über sein Haupt und täuschen ihn mit trügerischem Schein. Vor der Kantischen Philosophie brachen alle festen Maßstäbe Kleists zusammen. Er verzweifelte an Wahrheit, Sittlichkeit, Freiheit, den Pfeilern also des aufgeklärten Jahrhunderts, und mehr als das: an der Sicherheit des Gefühls, das ihm den Schein für Wahrheit gelten ließ. Die Welt wurde dunkel um ihn. Dieses Dunkel gestaltete er zu seiner ersten Schicksalstragödie, der „Familie Schroffenstein", die sich den Schicksalstragödien der Romantik anreiht. Sie hat mit der Schicksalstragödie Schillers, der „Braut von Messina", nichts zu tun. Denn dort wird das Schicksal von der Freiheit menschlicher Vernunft vernichtet. Hier aber ist der Mensch nur Marionette in der Hand eines dunklen und gesetzlosen Spielers, der mit ihr spielt, so etwa wie der romantische Dichter mit seinen Geschöpfen spielt. Die hohe Nemesis, die als Zeuge einer ewigen Weltvernunft durch Schillers Tragödie schreitet, ist hier Zufall und Willkür geworden. Aber Kleist blieb bei solcher Tragik nicht stehen. Bleibend war nur der tragische Irrationalismus. Das Schicksal aber gestaltete sich zu höherer Notwendigkeit. Es ist in seiner Umformung des französischen Amphitryon seine eigenste Tat, daß er ihn zu einer Synthese metaphysischer Tragödie und Komödie — beides aus einer Wurzel entwickelnd — verwandelte, vertiefte. In Frage steht der Schein der Welt, die Illusionsbefangenheit des Menschen, die sein Gefühl verwirrt. Die wahrste Liebe — Alkmenens — lügt und täuscht, da sie den eigenen Gemahl nicht von dem Gott, der seine Gestalt annahm, zu unterscheiden vermag. Aber hinter dem Schein ist die Wahrheit und bricht in diesem Drama durch den Schleier. Der Gott, der solche Täuschung wirkt, Jupiter, ist die unendliche Einheit, ist Pan, und hat aus Sehnsucht nur die begrenzte Gestalt und

Digitized by Google

die geschlossene Form des Menschen angenommen. Wenn Alkmene also ihn umarmt, so umarmt sie in ihm auch den Gemahl, denn er ist alles. Dieses war nicht nur eine romantische Zutat Kleists, sondern der Sinn seiner Dichtung liegt hierin. Der griechische Mythos wird wieder zum Mysterium der alleinen Natur, und das Drama endet denn auch in die Feier des unendlichen und einen Gottes, wenn dieser auch dem schönsten Menschen, Alkmene, zum tragischen Schicksal wurde.

Der Weg von Kleist aber ging fort, und zwar nach innen. „Penthesilea" ist erst die Tragödie, die den Gegenpol zu Schiller und zu Goethe bildet. Hier ist der tragische Gott ganz in den tragischen Menschen eingegangen und wird ihm innerlich zum unentrinnbaren Schicksal. Es handelt sich keineswegs darum, daß in diesem neuen Drama der Charakter des Menschen zu seinem Schicksal wird. Sein Schicksal vielmehr steigt gerade aus jener letzten Tiefe, wo der Mensch nicht mehr einzeln und gesondert ist, sondern noch eins ist mit der einen und unendlichen Natur. Nur weil die Natur unendlich und gesetzlos ist und ewig schöpferisch, ist solch ein Mensch, in dem sie offenbar wird und zum Ausbruch kommt, so einzig, eine Schöpfung. Er ist auch darum aber ein tragischer Mensch. Denn es ist die unendliche und elementare Kraft der Natur, die, wenn sie sich in einem Menschen offenbart, ihn schicksalhaft vernichtet, weil solche Kraft alle einzelne und begrenzte Lebensform zersprengen muß. Sie ist in kein Gefäß und auch in keine Menschenbrust zu fassen. Die unendliche Liebe ist stärker als die geschlossene Form. Sie ist auch stärker als die Freiheit, welche Schillers Drama verkündigte, verherrlichte. Sie ist für Kleist auch göttlicher. Wenn sie den Menschen auch wie ein Orkan dahinreißt, dem nichts zu widerstehen vermag, so ist doch dies gerade die neue Schönheit und Heiligkeit eines Menschen, der zum Opfer solcher Offenbarung wurde. Es ist die Schönheit der Marionette, die ohne Bewußtsein, ohne Freiheit, sich aus dem einen Schwerpunkt des Gefühls bewegt. Der Rhythmus ihres Tanzes, der so entsteht, ist schicksalhaft notwendig. Er hat kein Maß und kein Gesetz. Es ist der unklassische Rhythmus, den man nur in diesem Sinne, weil er ohne Maß ist, den freien Rhythmus nennen darf. Er ist in Wahrheit Schicksal. Wenn also Schillers Tragödie die Botschaft von der Freiheit der Vernunft war, so war diese neue Tragödie die Feier eines schicksalhaft vom Rhythmus des Gefühls getriebenen Menschen, ein Mysterium des unendlichen Gefühls in einer Menschenbrust, die Heiligung des Menschen, den die unendliche Natur zum Opfer ihrer Offenbarung wählte.

Man begreift, daß Goethe diese Dichtung, die Kleist ihm auf den „Knien seines Herzens" darbrachte, ablehnen mußte. Hier stießen Pole gegeneinander. Was für Kleist die wahrste, göttlichste Natur bedeutete, das nannte Goethe Unnatur. Wo Kleist die Unheilbarkeit der Welt erkannte, sah Goethe nur einen Ausnahme-

Digitized by Google

fall, von dem sich seine Seele nicht erschüttern lassen wollte. Auf seinem eignen Boden, der Antike, hatte Kleist sich ihm entgegengestellt. Es war nicht edle Einfalt und stille Größe in diesem Griechenland, und dieses Drama war keine Feier Apollos wie die „Iphigenie". Die Schönheit des Menschen war hier nicht Maß und Haltung und Entsagung, sondern sein ungemessener und unmeßbarer Rhythmus, und solcher, der hier das Schicksal des Menschen ist, wurde von der Klassik nicht als notwendig anerkannt. Hölderlin aber nannte das Schicksal einen himmlischen Rhythmus. Diese Tragödie war auch nicht erhaben im Sinne Schillers. Ihr tragischer Mensch besiegte nicht das Schicksal. Sie suchte auch nicht, wie die klassische Tragödie es tat, die Furchtbarkeit des Mythos durch die Schönheit der Form zu mildern und die unendliche Erschütterung in ruhende und ästhetische Anschauung zu verwandeln. Es gab für Kleist keine Ferne der Form von ihrem Gehalt. Form hieß ihm Ausdruck des Gehaltes. Wenn der Gehalt erschütternd, furchtbar, tragisch war, so war es die einzige Aufgabe der Form, dies gerade fühlbar zu machen. Auch Kleist gewiß hätte die Schönheit des Baues, das Maß des Rhythmus und den süßen Zauber der Melodie haben können. Denn alles stand ihm zu Gebote. Er konnte die Seele singen lassen wie nur einer. Aber er verschmähte es, wo es nicht Ausdruck war.

Die romantische Tiefe der Welterfassung aber bedingte noch ein anderes. Sie konnte der Welt nicht mehr jene Eindeutigkeit des Gesichtes lassen, welche die klassische Tragödie ihr gab. Diese nämlich wahrte aus Gründen der dauernden Form und aus Liebe der Übereinstimmung, Einheit und Folge die Reinheit des tragischen Charakters. Schillers Übersetzung des „Macbeth" verwandelte die komische Bewachung des Mordes in ein geistliches Lied. Goethe tilgte aus „Romeo und Julia" das komische Element der Amme. A. W. Schlegel ging sogar soweit, in solche Trennung des tragischen und komischen Elementes das Wesen der klassischen Dichtung zu setzen und ihr darum schon mit Shakespeare den anderen Pol entgegenzustellen. Es ist der romantischen Tragödie eigentümlich, daß sie immer bereit erscheint, in ihr Gegenteil umzuschlagen und die Bühne, auf der soeben noch der tragische Schrecken herrschte, mit Lachen zu erfüllen. Hierher gehört auch, daß es ein und derselbe Dichter ist, der in der Romantik Tragödien und Komödien dichtete, wie es auch Shakespeare tat. Unmittelbar nach dem „Zerbrochenen Krug" schuf Kleist die „Penthesilea", und von dem folgenden „Käthchen von Heilbronn" sagte er selbst, daß sie nur die „Kehrseite" der „Penthesilea" sei. Dies kam nicht nur aus dem romantischen Bedürfnis nach Wechsel und Bewegung, sondern die Tiefe des Menschentums und die Tiefe der Welt sollte sich hierin gestalten. Was Wechsel scheint, ist doch nur Wendung: eine Handlung, eine Gestalt, soeben noch tragisch verdunkelt, wendet sich, und ihre andere, nicht minder wesenhafte Seite leuchtet auf. Die Welt ist so tragisch,

Digitized by Google

wie sie komisch ist. Es sind nur die beiden Dimensionen ihrer geistigen Erfassung, und es ist nicht romantische Willkür der Vermischung und nicht Freude an der Heterogeneität, sondern aus ganz dem gleichen Grunde mit der Tragödie steigt auch die romantische Komödie und verschlingt sich und durchdringt sich mit ihr.

Wie aber die klassische Dichtung nicht eine notwendig tragische Weltgestaltung war, sondern nur den tragischen Fall kannte, so kannte sie auch die notwendige Komödie nicht. Denn klassische Notwendigkeit ist eben Schönheit. Die Klassik stand der Komödie sogar viel ferner und fremder als der Tragödie gegenüber. Eine Komödie der deutschen Klassik gibt es nicht, und nur in dieser Form wäre, wie Jean Paul erkannte, klassische Komik möglich gewesen. Denn jener subjektive Kontrast, der aller Komik zugrunde liegt: zwischen Irrtum oder Torheit der komischen Gestalt und eigener Einsicht und Erkenntnis paßt zu der plastischen Losgelöstheit und Objektivität der klassischen Dichtung nicht und kann nur dadurch verborgen werden, daß er in die Mimik des komischen Schauspielers hineingeworfen wird. Dieser ist es nun, welcher der komischen Figur in seinem Spiel die eigene Einsicht unterlegen muß. Die Romantik aber, die solche Objektivität nicht wollte, ja immer eigentlich durch subjektive Kontrastierung auf die äußere Welt bezogen war, schuf auch den komischen Roman.

Theoretisch zwar hat nun gerade Schiller die Komödie für den Gipfel aller Dichtung erklärt und ihr den Vorzug vor der Tragödie zugesprochen, weil sie nämlich nicht wie die Tragödie ihre Würde schon von der Bedeutung des pathetischen Gegenstandes empfängt, sondern ganz allein von der ästhetischen Form und Haltung, und sie nicht erst durch den Stoff das Gleichgewicht der Seele erschüttern muß, um es durch die Form wiederherzustellen, sondern es von vornherein dadurch bewirkt und erhält, daß sie überall mehr Zufall als Schicksal findet und mehr über Ungereimtheit lacht, anstatt über Bosheit zu zürnen oder zu weinen. Man sieht: die Komödie wird hier zu dem höchsten Ziel bestimmt, welches die Klassik dem menschlichen Geiste gab. Sie soll von der Erschütterung durch das Schicksal erlösen, wie es auch die klassische Tragödie soll, und sie tut es auf einem Wege, der ästhetischer ist als der tragische Weg, weil sie das Gleichgewicht der Seele nicht erst erschüttert.

Wenn man nun fragt, warum denn Schiller keine Komödie schuf, so ist zu sagen, daß er als ein erhabener Geist zu sehr auch des erhabenen Gegenstandes bedurfte. Die Lösung der Komödie war ihm zu leicht. Er bedurfte des größeren Widerstandes, des Schicksals, um es zu besiegen, und die Möglichkeit des Sieges zu verkündigen, war seine Sendung. Auch seine Form mußte Tat und Sieg in diesem Sinne sein, daß sie Erschütterung in Gleichgewicht verwandelte. Wo solche Aufgabe nicht zu leisten war, da fühlte er sich nicht zur Schöpfung angeregt.

Dies war bei Goethe anders. Aber auch Goethe hat keine Komödie geschaffen.

Digitized by Google

Als man ihn einmal zu einer solchen anregen wollte, sagte er, es fehle den Deutschen zur Möglichkeit der Komödie an einer Gesellschaft, wie sie die Romanen haben.

Dies ist ein tiefes Wort, und es erinnert an eine Philosophie der Komik, die ganz auf diesem Gedanken aufgebaut ist und mit der sich an dieser Stelle auseinanderzusetzen auch sonst unumgänglich ist: „Das Lachen" von Bergson. Denn dieses Buch sieht in der Tat das Lachen als ein Verlachen und Bestrafen alles dessen an, was dem Leben der Gesellschaft gefährlich ist, als einen Schutz, eine Abwehr gegen alles, was nicht sozial ist. Eine Gesellschaft wäre also wirklich die Bedingung der komischen Dichtung. Sie wäre das Feld, das mit der Waffe des Verlachens zu verteidigen wäre. Was ist aber nach Bergson die Gefahr, die der Gesellschaft droht? Die Antwort lautet: alles was mechanisch, automatisch, starr und bleibend ist und sich nicht der ewigen Verwandlung des schöpferischen, allgemeinen Lebens, des einen Lebensschwunges anpaßt. Zerstreutheit also, die mechanische Bewegung einer Marionette, die fixe Idee und alles, was die Gesetze der schöpferischen Zeit und Entwicklung aufhebt. Es kann sich in der Zeit nichts wiederholen, nichts umkehren und vertauschen. Daher die Wiederholung, die Verwechslung und Vertauschung komisch ist und alles — dies ist der Gipfel und das Ziel des Buches —, was typisch und also sich selbst gleichbleibend, starr und fest geworden ist. Daher stellt das klassische Lustspiel typische Charaktere, Gattungen dar: den Arzt, den Geizigen. All solche Starrheit, solcher Mechanismus wird verlacht.

Die These zweifellos ist blendend. Aber sie hält nicht stand. Der Einwand zwar, den die sehr naheliegende Konsequenz bilden würde: daß also letzten Endes auch die klassische Symbolik, etwa in den Gestalten der „Natürlichen Tochter": dem Grafen, der Äbtissin, daß überhaupt die feste Form der Klassik demnach komisch und zu verlachen sei, bestände nicht zu Recht. Denn diese Form ist ja nicht starr, sondern lebendig: geprägte Form, die lebend sich entwickelt, Form, die sich mit der Zeit versöhnte, zeitlos in der Zeit. Sie fällt also wirklich nicht unter die gemeinte Starrheit (während es durchaus wahr ist, daß die klassizistisch erstarrte Form, eines Gottsched etwa, sehr leicht zum Verlachen reizen kann).

Ein anderes aber ist einzuwenden. Ist denn Lachen wirklich immer ein Verlachen? Kann es denn nicht auch ein ganz bejahendes, ein Lachen der reinsten Freude an dem belachten Gegenstande sein? Wenn die Romantiker über Marionetten lachten, haben sie wirklich die Marionetten verlacht? Don Quichote, der Held der fixen Idee, der ganz in eigenem Traumbild Befangene, der Unsoziale, der sich dem Leben gar nicht anzupassen vermag, der Liebling der Romantiker, wurde er wirklich von ihnen verlacht? Man kann weiter fragen: Die Verwechslungen, die Umkehrungen — wenn etwa Tiecks „Zerbino" das Drama seines Lebens rückwärts dreht, was niemals in der Zeit geschehen kann, wenn Prolog

Digitized by Google

und Epilog, Anfang und Ende ausgewechselt werden und die Bewegung so in sich selbst zurückläuft, als hätte sie nie begonnen — die Wortspiele, welche das Wort mechanisch seinem Klang nach nehmen: wurden sie von dem Gelächter der Romantik abgewehrt? Mit solchem Lachen hätte die Romantik sich selbst verlacht und aufgehoben. Denn all dies war ja eben selbst romantisch. Nein, dieses Lachen kam aus einer hellen Freude. Was war es aber, das die Romantik so an diesen komischen Menschen, Dingen und Begebenheiten freute?

Zunächst: das trifft gewiß, wenn irgendwo, auf die Romantik zu, daß sie das schöpferische Leben, die unendliche Verwandlung gegen alles verteidigte, was sich wiederholend, gleichbleibend, fest ist. Ja, dies war der tiefste Grund, warum sie auch die symbolische Form der Klassik ablehnen mußte, die, wenn auch noch so lebendig, doch eben etwas in der Zeit gestaltete, was sich in bleibender Form durch ihre Verwandlung zieht. Auch die Romantik sicherlich verlachte, was mechanisch, starr und unlebendig ist. Aber sie sah es nicht dort, wo der französische Philosoph es sehen will. Im Gegenteil, sie sah es dort, wo dieser die Verlacher, die Kämpfer für das Leben sieht. Wenn in dem Lachen der Romantik ein Verlachen war, so galt dies nicht der Marionette, nicht Don Quichote und Zerbino, nicht den Verwechslungen, Wortspielen und all dem, was jener soziale Mensch verlacht, sondern es galt gerade ihm, diesem sozialen Menschen, der solche Dinge verlacht und sich damit gegen sie schützen zu müssen meint, weil sie seiner Sicherheit und Konvention und letzten Endes überhaupt der Übereinkunft menschlicher Vernunft zuwider sind. Es galt mit einem Worte: der Gesellschaft. Die Freude aber des romantischen Lachens galt den komischen Gegenständen selbst, weil diese es gerade sind, welche alles dauernde Gesetz und jede feste Form zerbrechen und damit das schöpferische Leben von allen Bindungen erlösen. Denn sie zerbrechen die Gesetze der Logik, der klassischen Ästhetik und der Sittlichkeit. Sie zerbrechen die Gesetze der Vernunft wie die der Wirklichkeit. Sie sprengen alle festen und geschlossenen Formen auf, so wie die komische Form von Jean Pauls Roman und die witzige Form von Schlegels „Lucinde" jedes ästhetische Gesetz zerbricht, ohne daß doch solche Formzerstörung zu verlachen ist. Es mag wohl sein, daß der klassische Mensch sich diesen Dingen gegenüber anders verhält und sie verlacht. Es ist gewiß auch wahr, daß Molières Komödie und das klassizistische Lustspiel Deutschlands, wie es etwa von Frau Gottsched und Johann Elias Schlegel gepflegt wurde, ein Verlachen jener typischen Charaktere war, welche es darstellte. Das Lachen des romantischen Menschen war es nicht. Er freute sich der Marionette, weil ihre Bewegung nicht von der Vernunft gelenkt wird. Er freute sich der phantastischen Schöpferkraft eines Don Quichote, gerade weil sie sich der Wirklichkeit nicht anpaßt und über Realitäten stolpert. Er freute sich der Narrheit des Hanswurst.

Digitized by Google

Das Urbild der Komödie, wie es die Romantik dachte, wurde schon von Friedrich Schlegel damals aufgestellt, als er, noch ganz in Gräkomanie befangen, vom „ästhetischen Wert der griechischen Komödie" sprach. Er wußte es damals selbst noch nicht, daß er mit seinem Bilde des Aristophanes schon weit auf dem Boden der Romantik stand und, den Griechen huldigend, jene Seite des Griechentums belichtete, die von der deutschen Klassik nicht gesehen worden war, ob sich nun in der Komödie des Aristophanes ein immer vorhandenes Element des griechischen Geistes bewahrte oder ein neues den Untergang der klassischen Zeit anzeigte. Der deutschen Klassik jedenfalls trat dieses Bild des Aristophanes als ein umstürzendes entgegen. Die Griechen, so heißt es hier, hielten die Freude für heilig wie die Lebenskraft. Ihre Komödie ist ein Rausch der Fröhlichkeit und zugleich ein Erguß heiliger Begeisterung: ursprünglich nichts anderes als eine öffentliche und religiöse Handlung am Feste des Bacchus, dem Gott der Lebenskraft und des Genusses. Weil Kraft sich in Freude äußert, darum ist sie eine Schönheit der Natur und höchster Gegenstand der Kunst. Die schöne Freude aber muß auch unbedingt frei sein. Auch die kleinste Beschränkung raubt ihr schon die Schönheit und Bedeutung. Wo ein Mensch im frohen Genusse seiner selbst nur aus reiner Willkür und Laune handelt, absichtlich ohne Grund und wider Gründe, da wird die innere Freiheit sichtbar. Die äußere in jenem Übermut, mit dem er äußere Schranken niederbricht, während das Gesetz großmütig seinem Recht entsagt. So stellten sich die Römer in den Saturnalien, so die Griechen in ihrer Komödie die Freiheit dar. Man sieht: mit Schiller hat diese Freiheitsidee des jungen Schlegel nichts mehr zu tun, und nichts mit klassischer Heiterkeit. Die Freude, deren Evangelium Schlegel hier verkündete, war die Entfesselung der dionysischen Natur, ein Rausch des Lebens, eine Feier des Bacchus. Die unendliche und gesetzlose Kraft des Menschen wurde losgelassen gegen die begrenzende und messende Vernunft. Freude ist: Gesetze zu zerbrechen, Maße zu verlachen und dem Lebenstriebe freien Lauf zu geben.

Von den romantischen Komödien kommt diesem Bilde Schlegels wohl der „Ponce de Leon" von Brentano am nächsten, und es war nicht wunderbar, daß diese Dichtung damals nicht den Preis erhielt, den die Weimaraner auf das beste Lustspiel ausgesetzt hatten und um den sie sich bewarb. Denn sie entsprach jenem Bilde einer klassischen Komödie, welches Schiller theoretisch aufgestellt hatte, nicht: es verlachte nicht den Zufall und die Torheit. Brentano strebte in ihm nach seinem eigenen Worte: die Komik in dem Mutwill unabhängiger, fröhlicher, schöner Menschen darzustellen, und um diesen Mutwill als Element in ihnen vorauszusetzen, hielt er ihre Sprache durchaus frei und mit sich selbst in jeder Hinsicht spielend. Es ist ein Maskenspiel der Worte und der Menschen, ohne daß die Maske etwa die Erstarrung wäre, die verlacht wird. Sie ist vielmehr der Aus-

Digitized by Google

druck reinen Spiels und der Verwandlung, die von Wirklichkeit erlöst, dem Feinde der Romantik.

Auch die Komödien Tiecks wollten Freiheit und Freude schaffen, wie Schlegel es von Aristophanes sagte. Ihre Komik lag zumeist in der Zerstörung einer Illusion von Wirklichkeit auf dem Theater. Auch sie ging diesem Feinde: Wirklichkeit zu Leibe. Verlacht wird hier das bürgerliche Publikum, (das ja auch selbst in der Komödie mitspielt), weil seine Vernünftigkeit von Dichtung und Traum die Illusion verlangt, als wenn sie wirklich wären. Novalis aber sagte einmal (und nahm das trunkene Lied Nietzsches damit vorweg):

„Die Zeit entsteht mit der Unlust. Daher alle Unlust so lang und alle Lust so kurz ist. Absolute Lust ist ewig — außer aller Zeit. Unlust ist wie die Zeit — endlich. Alles, was endlich ist, entsteht aus Unlust. So unser Leben. Was bleibt? Absolute Lust, Ewigkeit. Und was haben wir in der Zeit zu tun, deren Zweck Selbstbewußtsein der Unendlichkeit ist? Verwandlung der Unlust in Lust und mit ihr der Zeit in Ewigkeit durch eigenmächtige Absonderung und Erhebung des Geistes, des Bewußtseins der Illusion als solcher. Ja, es steht bei uns, das Leben wie eine genialische Täuschung, wie ein herrliches Schauspiel, eine zeitliche Illusion zu betrachten, so daß wir schon hier im Geiste in absoluter Lust und Ewigkeit sein können und daß gerade die Klage der Vergänglichkeit der fröhlichste Gedanke werden kann."

Die Komödien Tiecks nahmen diese Sendung auf sich. Indem sie jeden Anspruch des Gedichts auf Wirklichkeit mit ihrem Lachen zerstörten und es als ein Sinnbild des Lebens zu einem reinen Traum der Phantasie verflüchtigten, gaben sie dem Leben das Angesicht einer genialen Täuschung, eines Schauspiels, einer zeitlichen Illusion, und dem Geiste durch Absonderung und Erhebung darüber das Erlebnis seiner eigenen Unendlichkeit. Sie also wirklich verwandeln, wie Novalis wollte, Zeit in Ewigkeit, Unlust in höchste Lust. Sie verlachen die Illusion, als ob das Leben wirklich sei in seiner Endlichkeit, und lachen freudig und begrüßend, wo sich der Geist von solcher Illusion erlöst und sich unendlich macht. Sie lachen dort, wo der soziale und vernünftige Mensch verlacht. Wo also die Gesetze der endlichen Zeit zerbrechen. Wo sich die Welt verkehrt, das Leben nach rückwärts wiederholen kann wie im „Zerbino", wo Anfang und Ende zu vertauschen sind, weil die Bewegung völlig zwecklos, ziellos, in die Leere geht. Wo sich Bestrebungen als reine Täuschungen des Wahns ergeben und in Nichts auflösen. Wo Menschen aus der Rolle fallen und die Illusion von Wirklichkeit der Dichtung und des Traumes so zerstören, wo Scherz als reines Spiel der Phantasie getrieben wird.

Eine andere Form der Komik bildete sich in Friedrich Schlegel aus, und diese ist der Witz. Er selbst nannte sich einmal „des Witzes lieben Sohn", und er war

Digitized by Google

es wirklich. Er wollte gelegentlich von Shakespeares Witz eine Analyse des romantischen Witzes geben. An ihre Stelle traten zerstreute, fragmentarische Bemerkungen, die aber deutlich genug den sehr intimen Zusammenhang von Witz und Romantik beleuchten und auch die Abneigung, welche Goethe gegen den Witz empfand, sehr verständlich machen. Die romantische Erklärung des Witzes nannte ihn den „Blitz der Phantasie". Sie sah also auch hier die Irrealität, die reine Schöpfung, und eine solche zwar, die aus dem Augenblick aufleuchtet und wieder in ihm verschwindet, ohne den Anspruch auf Dauer in der Zeit zu erheben. Denn sie ist — bewußt — die Schöpfung reiner Subjektivität und Willkür, einmalig und gesetzlos, jener romantischen Willkür nämlich, welche die Trennungen und Sonderungen zwischen den Dingen vernichtet und neue Kombinationen schafft — eine „logische Chemie". Wo die Dinge am weitesten auseinanderstehen, entdeckt sie Ähnlichkeiten und verbindet sie, so wie der Reim und der Vergleich es tun, deren Bruder man im Witz erkennen muß. So war er — romantischer Liebe gleich — der Feind geschlossener Form und aller Gliederung und riß die Welt, welche der klassische Geist aufgebaut hatte, wieder ein und stellte, wild und zynisch, das Chaos her. Denn der romantische Witz bestand nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion der ganzen Welt, die er sich schuf, sowie es nach dem Worte Schlegels bei Shakespeare und Cervantes ist: in der „künstlich geordneten Verwirrung, der reizenden Symmetrie von Widersprüchen, dem Wechsel von Enthusiasmus und Ironie". Die „Lucinde" Schlegels war eine solch witzige Konstruktion. Die Komposition selbst war hier schon ein romantischer Witz. Friedrich Schlegel nannte sie auch eine „Arabeske" und glaubte in der Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der Phantasie zu erkennen, das schöpferische Spiel des ganz befreiten Geistes, der sich zum Herrn der Elemente macht und sie nach Willkür mischt und neue Geburten aus dem Chaos zaubert.

Aber eine reine Freude war doch im Lachen der Romantik nicht. Wenn Schlegel den Geist der griechischen Komödie in den ungehemmten Rausch des Lebens setzte, so schwang doch in aller komischen Dichtung der Romantik noch ein anderer Ton vernehmlich mit, auch in Tiecks Komödien und in Brentanos „Ponce". Es ist ein Ton der Wehmut, der die Erinnerung an den Ursprung der romantischen Komik weckt. Novalis sagte einmal vom Witz, er zeige zerstörtes Gleichgewicht an, sei die Folge der Zerstörung und zugleich das Mittel der Herstellung. Diese Komik kam wirklich aus der gleichen Tiefe wie die romantische Tragödie: aus der Musik und ihrer Brechung in die endliche, begrenzte Welt, vielmehr: aus dem Bewußtsein solchen Zwiespalts. Die Romantik wußte, daß die unendliche Schöpfungskraft sich gerade in diesen komischen Dingen offenbart, in ihrer Gesetzlosigkeit, Einzigkeit und Willkür, in ihrer Freiheit von Vernunft

Digitized by Google

und Wirklichkeit, und wußte ja doch auch, daß sie als Wesen der Erscheinung und hineingestellt in dieses Leben und in diese Wirklichkeit doch gerade ihrer schöpferischen Freiheit wegen diesem Leben nicht gewachsen sind. Daß dieses Leben Forderungen stellt, welche sie nicht erfüllen können, weil es gerade ihre schöpferische Freiheit ist, sich nicht anzupassen! Sie müssen nicht sterben wie die tragischen Erscheinungen. Aber vom Standpunkte dieses Lebens werden sie mit Recht: verlacht. Mit einem Worte: romantisches Erlebnis war, daß der unendliche Geist, wenn er in die Erscheinung des Lebens tritt, dem Tode oder dem Gelächter verfallen muß. Die Klassik war vor solchem Zwiespalt bewahrt. Denn sie erlebte ja die Harmonie von Geist und Leben: in der Schönheit. Aber der romantische Ästhetiker Solger sah auch in der klassischen Schönheit noch Gebrochenheit: im Augenblick, da die ewige Idee in Gestalt und Erscheinung eingeht, verendlicht und begrenzt sie sich auch schon. Darum meinte Solger auch in der klassischen Schönheit „Ironie" zu finden.

Das war nun freilich ein romantisches Erlebnis klassischer Schönheit und schon romantische Ironie und zeigt nur, wie alles jetzt in der Romantik notwendig der Ironie verfiel. Die Quelle der romantischen Ironie war also das Erlebnis einer ursprünglichsten und notwendigen Gebrochenheit zwischen dem unendlichen Geist und seiner endlichen Erscheinung. Der romantische Dichter erlebte ja als ein Schaffender in sich selbst, was die romantische Philosophie damals lehrte: daß der unendliche, freie, schöpferische Geist, weil er eben den Schöpfungstrieb hat und gar nichts anderes ist als Schöpfungstrieb, sich also eine Welt erschaffen muß und damit sich durch sie begrenzt und verendlicht und seine eigene Unendlichkeit aufhebt. Ein letzter Widerspruch, der keine Auflösung finden kann. Das Bewußtsein dieses Widerspruches ist die Ironie des romantischen Geistes, welcher die von ihm selbst geschaffene Welt und von ihm selbst geschaffene Dichtung nur scheinbar um des Lebens Willen anerkennt und doch in jedem Augenblicke sich die Freiheit vorbehält, das eigene Geschöpf mit Lachen zu vernichten und seine Grenzenlosigkeit durch Lachen wieder herzustellen. Aber solche Erlösung kann doch immer nur ein Augenblick sein. Denn der Schöpfungstrieb will ja immer neue Geburten und also immer neue Grenzen. Darum nannte Schlegel die romantische Ironie „das Bewußtsein der ewigen Agilität des unendlich vollen Chaos". Diese Ironie ist natürlich ganz ebenso wie gegen das begrenzende Geschöpf, so auch gegen den unendlichen Schöpfer gerichtet, der sich so selbst begrenzt. Darum nannte auch Friedrich Schlegel seine Ausgeburten der Ironie: „Teufeleien", „Satanesken", und seine „Lucinde", welche doch ein Gesang von der unendlichen Liebe war, sie war doch auch eine Teufelei gegen die Liebe.

Man wirft wohl dem jungen Friedrich Schlegel vor, daß ihm nichts heilig gewesen sei. Aber mehr als der Glaube fehlte ihm die Liebe, die es vermocht

Digitized by Google

hätte, den Ironiker zur höheren Form des Humoristen zu erheben. Aber er war ihrer nicht fähig und wußte dieses auch.

Der Humor erst ist die höchste und eigentlich romantische Form der Komik. Der engere Kreis der Romantik zwar hat keinen Humoristen hervorgebracht. Bald fehlte es am Witz, bald an der Liebe. Außerhalb des Kreises aber waren Jean Paul und Kleist die Schöpfer des romantischen Humors. Die Ästhetik von Jean Paul hat mit unübertrefflicher Sicherheit und Klarheit dargestellt, warum die klassische Dichtung nicht humoristisch sein konnte, die romantische aber es werden muß. (Denn Goethe war, trotzdem er den Mephisto schaffen konnte, doch selbst kein Humorist.) Es fehlte dem klassischen Geist die Weltverachtung, die dem Humor zugrunde liegt, die Transzendenz, die zur Unendlichkeit steigt und diese endliche Welt an diesem letzten Maße mißt. Die Klassik bejahte diese Welt um ihrer Schönheit willen. Der romantische Humor vernichtet sie durch den Kontrast mit jenem Ideal. Die Klassik konnte ja wohl einzelne, die sich dem allgemeinen Maße der Vernunft entziehn, als Toren nehmen und verlachen. Aber der romantische Humor besitzt Totalität: er kennt keinen einzelnen Toren und keine einzelne Torheit, sondern nur Torheit und eine tolle Welt. Denn an Unendlichkeit gemessen wird alles gleich und alles nichts und, gerade was erhaben ist, unendlich klein. Das Ideal der Klassik verwirklichte sich in Schönheit. Aber romantische Unendlichkeit läßt jede Verwirklichung unter sich. Der klassische Mensch, wenn ihm das Schicksal nicht die Schönheit mehr erlaubt, verwandelt sie in die Erhabenheit, wie Schiller tat. Aber der romantische Humor verlacht auch dies und kehrt es in sein Gegenteil. Er ist soweit verlachend und vernichtend.

Nun aber war im Lachen des romantischen Humors doch auch ein anderes noch: ein positives, ein bejahendes Lachen, eine unendliche Freude an dieser törichten Welt. Denn je törichter sie ist, um so schöpferischer gleichsam, um so stärker spiegelt sich, wenn auch verzerrt und umgekehrt, Unendlichkeit in ihr. Die Quelle des romantischen Humors war eine tiefe Liebe zu dem, was er verlacht, das heißt: zu allem, ein tiefer Schmerz um die Verzerrung und Verendlichung der ewigen Welt, ein tiefes Mitleid mit der endlichen. Diese verlachende und lachende Liebe also lacht von der Welt hinweg, was endlich an ihr ist, lacht aus der Welt hervor, was unendlich an ihr ist. Der romantische Humor ist vom Geiste des Christentums. Sein Lachen heiligt und verklärt die Welt, die er verlacht. Darum durfte Jean Paul einmal sagen: „Alles muß romantisch, das heißt humoristisch werden." Es wurde so in der Dichtung Jean Pauls und einmal noch in Kleists „Zerbrochenem Krug", wo Schmerz um die Gebrechlichkeit von Welt und Adam mit der Liebe zu so schöpferischer Kraft des Adam streitet und so eine Gestalt des Menschen entsteht, die so verlacht wie bejubelt wird und so tragisch wie komisch ist. In der klassischen Dichtung wäre so etwas nicht möglich gewesen.

Digitized by Google

Die Syntheſe

Wenn in dieſem Verſuch der Gegenſatz der Stile, wie er ſich um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts bildete, ſo dargeſtellt wurde, daß hier wirklich die Pole des Menſchentums ſich ſchieden, ſo darf gewiß nicht überſehen werden, wie ſich die Pole auch berührten und zur Verſöhnung ſtrebten.

Die äußeren Beziehungen zwiſchen Goethe und der Romantik ſind bekannt genug. Es gab eine Periode in Goethes Leben, welche ihn der Romantik nicht nur durch perſönliche Beziehungen ſehr nahe brachte, und die äußeren Spuren ihres Einfluſſes ſind in den Sonetten, in den „Wahlverwandtſchaften", den Gedichten auf Gott und Welt und dem „Weſtöſtlichen Divan" gar nicht zu verkennen. Die Romantik andererſeits iſt ohne Goethe, beſonders ſeinen „Fauſt" und „Wilhelm Meiſter", nicht zu denken.

In dieſer äußeren Beziehung ſprach ſich die innere Berührung aus. Die klaſſiſche Äſthetik war von der Idee der allumfaſſenden Harmonie beſeelt. Wie hätte ſie die eine Seite des Menſchentums ganz verneinen können. Sie wollte die Einheit von Form und Fülle, von Geſetz und Liebe, Vollendung und Unendlichkeit, und wie immer ſie die Pole auch bezeichnete. Das Gleichgewicht war ihre Botſchaft, und der ganz zur Harmonie gekommene Menſch war ihr aufgegangen. So war denn die Verſöhnung menſchlicher Polarität das klaſſiſche Gebot an ſich. Goethe wirklich ſpannte nicht nur äußerlich, mit der Dauer ſeines Lebens, den Bogen über die Kontraſte. Er lebte die beiden Zeiten und beide lebten auch in ihm. Denn ſeine Viſion war eine letzte Einheit. Er ſah die zeitloſe Idee und ſah auch ihre unendliche Verwandlung. Er ſah die Vielheit der Formen und ſah auch, daß in ihr nur die unendliche Einheit ſichtbar wird. Es gab für ihn keinen Unterſchied zwiſchen Dauer und Verwandlung, Vielheit und Einheit. Die Welt iſt beides, und dies iſt ihr Geheimnis.

In der Tat: es iſt Geheimnis. Dieſe letzte Syntheſe Goethiſcher Weltanſchauung verliert ſich in das Dunkel des Myſteriums, und niemand glaube, daß er es verſtehen kann. Es iſt einzig und allein mit dem Organ eines goethiſch erleuchteten Auges zu erleben. Goethe war in ſeiner letzten Tiefe trotz allem und trotz ſeiner Abneigung gegen alle Myſtik: ein Myſtiker. Das Erlebnis der Einheit

Digitized by Google

machte ihn dazu. Er lebte und wirkte in den Formen des Raumes und der Zeit, und war es doch. Denn die absolute Einheit der beiden Ewigkeiten, der Vollendung und Unendlichkeit, ist eine mystische. Es war denn auch die schmerzlichste Erfahrung Goethes, daß menschliche Bildung jenes Urbild göttlicher Einheit niemals erreichen kann, sondern daß Entscheidung nötig wird, wenn sie sich vollenden will. Diese Entscheidung war es, welche Goethe die Entsagung nannte. Sie erlöste ihn von der Gefahr und Schuld, die ewige Grenze der menschlichen Form zu überschreiten. Euphorion, der Sprößling aus dem Bunde Helenas und Fausts, der Klassik und Romantik, wird von seinem ungebändigten Trieb in den Abgrund gerissen: die Synthese ist maßlos. Wieviel Goethe, um sich zu vollenden, opfern mußte, ist aus dem Zug des Schmerzes zu ersehen, der seinem Leben wie auch seiner Dichtung eigen ist. Seine Schönheit hat die Spur ihrer Herkunft aus der Entsagung niemals ganz verloren und verleugnet. Er entsagte der Unendlichkeit um der Vollendung willen, und nur in der Form der Entsagung eben und ihres Schmerzes blieb das romantische Menschentum in ihm noch gegenwärtig, so wie ein Strom noch in dem ruhenden See gegenwärtig ist, zu dem er sich begrenzte.

Es ist vielleicht der tiefste Zug der deutschen Klassik, daß ihre Vollendung aus tragischem Ursprung kam. Wenn auch Schiller in der Schönheit die Synthese sah, welche die Pole des Menschentums versöhnt, weil Schönheit so vollendet wie unendlich ist, indem hier das Gesetz nur fordert, was die Liebe will, und umgekehrt, so wußte Schiller eben doch, daß solche Harmonie nur Glück und Gnade ist, und seine eigene Botschaft war die Freiheit und die Würde, die sich in der Tragödie offenbart, wo sich die Schönheit unter dem Zwange des Schicksals scheiden und entscheiden muß, und sich der freie Mensch nicht für Unendlichkeit, sondern für das zeitlose Gesetz entscheidet und Schönheit in Erhabenheit verwandelt und in der Zeit vergeht, um die ewige Form zu retten.

Der Wille zur Synthese war gewiß die Intention der deutschen Klassik, bei Goethe wie bei Schiller. Aber höhere Erkenntnis lehrte sie die Notwendigkeit des Opfers.

Auch die Romantik andererseits war vom Willen zur Synthese beseelt. Aber nicht um Harmonie zu wirken, wie die Klassik, sondern aus dem romantischen Triebe gerade: die Grenzen und Sonderungen zu zerstören, die Tiefe des Menschentums zu erschöpfen und das eine und unendliche Chaos herzustellen. Es war der romantische Verschmelzungstrieb, dessen Denkmal der „Alarkos" von Friedrich Schlegel ist. Oder es war jener romantische, maßlose Titanismus eines Kleist, der Sophokles und Shakespeare durch eine neue Einheit übertürmen wollte, damit ein Denkmal unbegrenzter Schöpferkraft entstehe: „Robert Guiskard". Dies also war nicht eigentlich Synthese, sondern blieb: Romantik.

Digitized by Google

Aber einer, Hölderlin, war wirklich von dem Drang zur Harmonie beseelt und mußte auch erleben und erkennen, daß solche Einheit letzten Endes unerreichbar ist. Ihm war der Gott als die Unendlichkeit und Einheit aufgegangen, und er nannte ihn Dionysos und Christus, und erfuhr, daß dieser Gott sich niemals in die Form einschließen lasse, daß er immer über ihr und um sie bleibt. Nur dieses ist das Recht und die Notwendigkeit der Form, daß sie den Menschen gegen den Gott abgrenzt. Hölderlin wußte, daß es Hybris ist, sich selig in sich selbst zu schließen und zu vollenden, weil dies die Einheit und unendliche Verwandlung der Natur und der Geschichte abschließt, welche er einmal die „Sprache Gottes" nannte.

Wenn er selbst die Form, die Grenze und das Maß trotz innerer Gegenwehr zu wahren suchte, so meinte er nicht, sich damit stolz und selig in sich selbst zu schließen, sondern er tat es gerade aus dem dionysischen Erlebnis, aus Religion: aus einer tiefen Demut nämlich gegen den Gott, der ihm als die Unendlichkeit und Einheit aufgegangen war und der dem Menschen dieses Schicksal auferlegt, sich durch die Form in Ehrfurcht von ihm abzugrenzen, der allein unendlich ist. Darum es Hybris ist, die Form zu zerbrechen, das Maß zu verletzen, so wie es Hybris ist, sich selig in die Form zu schließen und zum Gott zu machen. Hölderlins Form war tragisch und heroisch: die Anerkennung menschlichen Geschickes, die Form als Schicksal, Grenze, und die Form als religiöse Demut.

Er sah auch, daß in der griechischen Tragödie, die man so gern als die vollendete Synthese feiert, ja doch die apollinische Form zu selig in sich selbst geworden war, und jener Gott, der von Osten her nach Griechenland gekommen war, in ihr nicht mehr zu seinem Rechte kam. Darum dachte Hölderlin in seiner Übersetzung griechischer Tragödien den orientalischen Geist aus ihnen an das Licht zu stellen, den der Grieche selbst zu sehr verdunkelt hatte. Er wollte die zu fest in sich geschlossene Form des Griechentums mit neuem Schlüssel öffnen. Sein Geist schweifte immer — auch in den Hymnen — über Griechenland nach Osten, wo sein Gott die Heimat hatte. So kam es endlich, daß ihn „Apollo schlug" und seine tragische Form zerbrach, und er noch als ein Lebender in dionysische Nacht versank. Wenn es also Goethes Opfer war, daß er um der Vollendung willen der Unendlichkeit entsagte, so war es Hölderlins Opfer, daß er um der Unendlichkeit willen der Form der Vollendung entsagte. Sie beide erfuhren, daß die Einheit dieser letzten Ewigkeiten jenseits der menschlichen Grenze liegt.

Von Asien her aber erwartete auch Friedrich Schlegel, maßlos, ohne Sinn für die Notwendigkeit des Opfers, die ersehnte Einheit. Er warf es dem klassischen Geiste vor, daß er die Schuld an der Vereinzelung menschlicher Kräfte habe und daß auch seine Trennung zwischen Klassik und Romantik unnatürlich und verderblich sei. Er nannte sie eine europäische Trennung und sah das erwachte

Digitized by Google

Gefühl ihrer Verderblichkeit in dem Versuch des romantischen Geistes, sich der Antike anzunähern, wie es auch die katholische Kirche mit ihrem Kult der Schönheit tut. Aber die wahre Revolution des europäischen Geistes, die neue Einheit sah er eben doch von Osten kommen, wo er ihre Heimat glaubte.

Was damals nun von Osten nach Europa kam, war diese Einheit nicht, sondern die Öffnung. Der Orient war es, der es auch vermochte, Goethes Form zu öffnen. So wie einstmals die griechische Kunst von Asien her den öffnenden Gott empfing, und wie es die gewaltige Vision des großen Alexander gewesen war, die Grenze Griechenlands nach Asien zu öffnen. Dies vollzog sich in Goethes „Westöstlichem Divan". Aber es war nicht die vollendete Synthese, welche so entstand. Hier einmal entsagte Goethe der geschlossenen Form. Vom Orient im Bunde mit der Romantik und einer neuen Liebe berührt, öffnete er sich und ließ den Trieb in die Unendlichkeit aus seiner Form. Jetzt setzte er die Verschwendung der Liebe über die Bewahrung der „Persönlichkeit" und pries mit „seliger Sehnsucht" das Lebendige, das sich nach Flammentod sehnt. Jetzt dünkte ihm das fließende „Lied" des Ostens wonnereicher als das feste „Gebilde" aus griechischer Hand, und die Unendlichkeit des persischen Gesanges, daß er ohne Anfang und ohne Ende ist, dies rühmte er als seine Größe. Auch jetzt bewahrte er die Erkenntnis jener letzten, absoluten Einheit. Aber deutlicher als je auch war es ihm bewußt, daß diese Einheit nur als ewige Verwandlung in das Leben tritt, und diesmal sank die Wage zugunsten der Unendlichkeit.

Nachdem aber die asiatische Welle, welche die Romantik nach Europa leitete, den Spiritualismus und die Transzendenz der Romantik auf den Gipfel gerissen hatte und Indien das Symbol der Lebensflucht und der Zerbrechung aller Form geworden war, da war es die Aufgabe der neuen Generation, aus solcher Transzendenz in Leben und Gestalt zurückzuführen und dem Geiste eine neue Inkarnation zu bereiten. Der Weg begann, wo der romantische Weg geendet hatte.

Der Orient selbst verliert in Rückerts Dichtung seine mystische Umschleierung, ist nicht mehr Pol zum Griechentum. Ein neues Raumgefühl macht seine Dichtung zu einem kosmischen und kosmopolitischen Pantheon, in welchem die Götter aller Nationen brüderlich nebeneinander stehen. Europa aber ist das Herz, an das er die Weltglieder alle zu einem großen Organismus sammelt.

Wenn aber in seiner Dichtung noch die Richtungen des Himmels zu gleicher Zeit und nebeneinander stehen, so geht nun Platen mit Entschiedenheit von Osten aus den Weg nach Süden und zu einer neuen Klassik. Er beginnt mit orientalischer Ghaselendichtung, geht zu der architektonischen Form des südlichen Sonettes fort, um in dem gemessenen Rhythmus griechischer Oden, Elegien und Hymnen zu enden und sich zu vollenden. Was einst bei Klopstock als Reaktion gegen den Klassizismus der Ausdruck einer neuen Bewegtheit, Vieltönigkeit und

Digitized by Google

Öffnung war, das ist bei Platen nun als Reaktion gegen die Romantik eine neue Ruhe der Vollendung und Geschlossenheit und ein neuer Trieb zu zeitlosem Gesetz und Maß. Wie Goethe, so flieht nun Platen nach Italien, und die Sonne des Südens bringt seinen klassischen Trieb zur Reife und verscheucht alles romantisch-wolkige Dunkel. Seine Kunst ist ganz von den Gesetzen der Architektur bestimmt. Ihm dünkte nicht mehr schön, was heilig ist, sondern heilig war ihm nur die Schönheit. Ein neuer Eros bringt ihn der Antike nahe. Er wird zum größten Gegner der Romantik und besingt Winckelmann und Sophokles und Goethe und die Kunst der Renaissance und die schönen Menschen des Südens. Er singt nicht mehr die Einsamkeit des Waldes und der Seele. Denn er ist von den großen, öffentlichen, allgemeinen Dingen: dem Vaterland, der Kunst, den Helden und den Festen erschüttert und hebt sich in hymnischen Gesängen zu ihnen auf. Wie Hölderlin ist es auch ihm Beruf, Höheres zu preisen und zu feiern. Aber es sind nicht mehr die öffnenden und allumfassenden Mächte, die Hölderlin göttlich ehrte, sondern seine Dichtung hat ein Maß und eine Grenze: den vollendeten Menschen, und es ist nicht wie bei Hölderlin die Sehnsucht nach gemeinschaftlichen Dingen, aus der seine Gesänge kommen, sondern ein Glaube, wenn auch Wahn, daß er wirklich die Stimme eines Volkes sei.

Eine neue Klassik bildete, vollendete sich hier. Der Rhythmus der Geschichte schwang sich von der Romantik fort. Was aus Platens Kunst den deutschen Geist wie Kälte anhaucht, ist nur dieses: daß solche Formvollendung hier nicht aus Entsagung kam, wie Goethes und auch Hölderlins, daß Platen nur den einen Pol des Menschentums, wenn auch mit großartiger Entschiedenheit, gestaltete und jener andere Trieb auch nicht einmal als überwundener gegenwärtig blieb.

Dies war bei jenen anders, welche neben Platen den Weg aus der Romantik und zu einer neuen Klassik gingen: Mörike und Grillparzer. Der Anfang jenes Weges und die Tiefe, aus der die neue Schönheit als Erlösung aufstieg, hat sich in ihrer Dichtung nie verloren. Sie entsagten der Romantik und nicht ohne Schmerz.

So schreitet Mörike zu einem neuen Griechentum und stellt zu Platens Hymnen das Idyll. Er reißt sich aus den Armen der Romantik, entfernt sich Schritt für Schritt von ihr, bis er gleich Platen feindlich zu ihr steht. Aber nur durch Entsagung hat er sich jene Stille und Seligkeit des in sich selbst geschlossenen Daseins gewonnen, das ihn zum berufensten Verdeutscher griechischer Idyllen und zum Dichter deutschester Idyllen in antikem Rhythmus machte. Er nannte schön, was in sich selber selig ist, und es gibt Gedichte von ihm, die an wahrhaft antikem Geiste von niemandem übertroffen werden. Aber sein seliges Idyll ist wie eine Insel, die von einem unendlichen Meere, dem Meere der Unendlichkeit, umwogt und über einer ungemessenen Tiefe aufgebaut ist. Die Stimmen aus

Digitized by Google

der Tiefe und der Ferne riefen und bezauberten ihn noch. Aber er entsagt und rettet sich in die geschlossene Form von Mensch und Kunst.

Grillparzer war diesem Dichter sehr verwandt. Auch er kam durch Entsagung; ja durch Flucht zur Feindschaft gegen die Romantik und dem Evangelium eines selig in sich selbst geschlossenen, stillen Daseins. Sein Drama hat die Sendung, von dem dionysischen Willen zum Leben, dem Urgrund aller Schuld und allen tragischen Geschicks, durch ruhende und reine Anschauung zu erlösen. Die schöne Form soll Rettung sein aus jenem tiefsten Dualismus, den die Romantik aufgerissen hatte.

Aber diese neue Klassik war damals nur wie eine Art von Seitensproß jenes neuen Griechentumes, welches sich zu jener Zeit als führende Macht und als diejenige, welche der ganzen Generation den Namen und Charakter gab, der Romantik entgegenstellte, und nicht nur der Romantik, sondern auch der Klassik Weimars. Es war das „junge Deutschland," und es war gewiß kein Zufall, daß sein Führer ein östlicher Geist war, der die Bildung des Westens empfangen hatte: Heinrich Heine. Die Pole drängten damals zusammen. Seine Dichtung ist die große Götterdämmerung. Aber es dämmern nicht nur die Götter der Romantik, sondern auch die klassischen, und dieses ist entscheidend: es bildet sich jetzt wirklich ein neuer Stil. Die Reaktion gegen die Romantik ging nicht hinter sie zurück, sie lehnte wohl jeden Traum in die Ferne ab, aber nicht nur in die romantische Ferne der Vergangenheit und Zukunft oder jenseitiger Unendlichkeit, sondern auch in die klassische Ferne von aller Zeit. Die neue Generation erachtete jede Flucht aus ihrer eigenen Zeit, wohin auch immer und in welcher Form auch immer sie geschah, für unwürdig, unmännlich, feig. Ihre Seele war ein neues Verhältnis zur Zeit. Sie proklamierte Gegenwart und einzig sie und meinte nicht, was ewig gegenwärtig ist, vielmehr den Augenblick, die eigene Zeit, die eigene Gegenwart. Dies schien ihr einzig Wirklichkeit und Leben, und alles sonst dünkte ihr tot und gespenstisch zu sein.

Die Dichtung wird in diesem neuen Sinne Zeitpoesie und somit ein neuer Typus gegenüber der zeitlosen Poesie der Klassik und der unendlichen Poesie der Romantik. Zeitpoesie nicht nur in politisch-tendenziösem Sinne. Mit Heine beginnt die Dichtung wirklich ihre Sendung darin zu sehen, den Augenblick, den flüchtigen, bewegten, festzuhalten und zu formen. Sie wird impressionistisch. Dies war es letzten Endes, was die Dichtung damals zur Dämmerung aller Götter und im tiefsten Grunde antireligiös machte. Denn wahre Götter, welche es auch immer sind, besitzen Ewigkeit, die zeitlose oder die unendliche. Sie sind nur darum göttlich. Diese neue Dichtung aber hatte keinen Glauben an Ewigkeit mehr, sondern nur noch den Glauben an die Zeit. „Die Zeit ist die Madonna der Poeten", sagte Herwegh, und Gutzkow: „Ich glaube an die Zeit."

Digitized by Google

Diese neue Zeitvergötterung war es auch, welche die Dichtung des jungen Deutschland politisch machte. In diesem Sinne zunächst, daß dies Erlebnis des Augenblicks dem Auge gleichsam eine neue Dimension der Zeit eröffnete: die Gleichzeitigkeit, das Nebeneinander. Das soziale Problem tritt damit in den Mittelpunkt der Dichtung und schafft sich eine gleichsam auch soziale Form. Gutzkow bildet den „Roman des Nebeneinander" aus, und auch das neue Drama eines Grabbe und Büchner nimmt diese Form an. Man will nicht mehr den Ablauf der Zeit gestalten, sondern den augenblicklichen Querschnitt durch die Zeit, was nebeneinander ist und aufeinander, gegeneinander wirkt.

Vielmehr: Gestaltung in der Kunst ist überhaupt nicht mehr das Ziel der Dichtung. Das neue Zeiterlebnis machte sie politisch tendenziös. Sie verzichtete auf die ästhetische Verwirklichung ihrer Vision im ewigen Bilde der Kunst, weil dieses ihr die Wirkung auf den Augenblick zu rauben droht. Denn sie will Verwirklichung in der Zeit und darum selbst zur Wirklichkeit gehören als Tat, entzündendes Wort, Tendenz, Aufruf, Revolution, und nicht mehr als Gestalt der Wirklichkeit gegenüberstehen. Sie will die Stimme der Zeit sein, Sprachwerdung dessen, was der Augenblick verlangt und als Gebieter fordert.

Diese Sprache konnte nicht den zeitlosen Rhythmus der Klassik und nicht den unendlichen der Romantik haben; denn beides war ja der Flügel über den Augenblick hinaus zur Ewigkeit. Wenn sie sich überhaupt vom Rhythmus tragen ließ, so war es Heines impressionistischer Rhythmus, der sie von Augenblick zu Augenblick trug. Aber ihre eigentlichste Ausdrucksform war die Sprache der augenblicklichen Wirklichkeit: die Prosa. Ihre Vereinfachung war nicht mehr die symbolische Repräsentation des klassischen Stiles und nicht die Unendlichkeit andeutende der Romantik, sondern die spitze Kürze des Augenblicks: die Pointe und das Epigramm.

Das Bild, das dem jungen Deutschland vor der Seele schwebte und es zur Verwirklichung begeisterte, war ein neues Griechentum. Wie sehr aber unterscheidet sich dieses von dem apollinischen Griechentum eines Goethe, welches die Vollendung heiligsprach, und auch von dem dionysischen eines Hölderlin, das die Unendlichkeit des schöpferischen Lebens heiligte. Denn dieses neue Griechentum war die Vergötterung des Augenblicks. Lachender Nymphentanz, Musik, Befreiung des Leibes, des Triebes, der Sinne: Genuß mit einem Worte lautet nun das Evangelium, und das neue Zeiterlebnis spricht sich in ihm aus. Der Augenblick verlangt sein Recht und will genossen werden. Dieses Griechentum steht also ebenso wie gegen die Transzendenz und den christlichen Spiritualismus, in den die Romantik ausgelaufen war, auch gegen die klassische Kunstperiode, und der Vollendung und Unendlichkeit tritt jetzt ein drittes gegenüber: die Modernität. („Modern" ist denn auch wirklich Schlagwort dieser Zeit.)

Digitized by Google

Man wird in diesem neuen Typus eines Stils gewiß so etwas wie den Willen zur Syntheſe der vorhergegangenen ahnen. Denn der Augenblick, wenn er vergöttlicht wird, iſt ebenſo geſchloſſen in ſich ſelbſt, wie er nur Durchgangspunkt der zeitlichen Bewegung iſt. Er hat von der Klaſſik die Gegenwärtigkeit und von der Romantik die Verwandlung. Er iſt die wechſelnde, bewegte Gegenwart. Aber dieſe Syntheſe wurde denn doch mit einem allzu großen Opfer erkauft. Was hier geopfert wurde, war nicht weniger als überhaupt der geiſtige Trieb zur Ewigkeit, die ſich in dieſem dritten Stile ganz verlor. Sowohl das ewige Maß des vollendeten Menſchentums, wie auch die unendliche Melodie ſeiner ſchöpferiſchen Verwandlung verſchwand aus dem Bewußtſein. Man glaubte nicht mehr an zeitloſe Dauer und nicht an die unendliche Dauer der Zeit. Man glaubte nur noch an den Augenblick und ſeine Forderung. Was die Gemeinſchaft der Geſchlechter und der Zeiten bildet: die eine Menſchenform und der Zuſammenhang ihrer unendlichen Geſchichte, machte der Gemeinſchaftsidee des augenblicklichen Nebeneinander Platz.

Und doch lag auch in dieſem neuen Zeiterlebnis eine tiefe Möglichkeit, daß ſich aus ihm eine wahrhaft geiſtige Kultur und Kunſt entwickelte. Dies zeigte Hegel, und ſeine Sendung lag hierin. Er hatte wie das junge Deutſchland wohl den Glauben an den Augenblick. Aber er hatte dieſen Glauben nur, weil er den Augenblick unter den Geſichtspunkt der Ewigkeit ſtellte, der zeitloſen und unendlichen nämlich, des Seins und Werdens, und ihm von hier aus die Erkenntnis kam, daß der Augenblick, jeder Augenblick der Geſchichte, vernünftig ſei. Denn Geſchichte iſt nichts anderes als die unendliche Entwicklung der vollendeten Vernunft, und jeder Augenblick iſt Stufe dieſes Weges.

Auch Hegel ſah die Kunſt nicht mehr als eine der Realität gegenüberſtehende Geſtalt, ſondern als Teil und Element der hiſtoriſchen Wirklichkeit. Sie ſteht nicht über dem Strome der Geſchichte, ſondern ſie ſtrömt in ihm. Denn der Geiſt entwickelt ſich in der Geſchichte der Kunſt zu immer höherer Vollendung. Darum iſt jeder Stil der Kunſt nur zeitliche Manifeſtation und Stufe des ewigen Geiſtes. Kein Stil alſo kann die vollendete Syntheſe ſein. Denn dieſe iſt nur: die Geſchichte des Geiſtes ſelbſt. Geſchichte iſt die Einheit jener beiden Ewigkeiten, iſt die eine Ewigkeit. Sie iſt die unendliche Vollendung und alſo die Syntheſe des klaſſiſchen und romantiſchen Geiſtes.

Wenn ſolche Erkenntnis in einem Dichter aufging, ſo konnte es, ja mußte es geſchehen, daß ſie ihm die Welt zu einem tragiſchen Prozeſſe machte: wenn alſo niemals und in keinem Augenblick, in keinem Menſchen, keiner Zeit und keinem Stil das ganze, ungeteilte Menſchentum ſich zu verwirklichen vermag, ſo iſt alles für den Untergang beſtimmt, um neuer, höherer Vollendung Platz zu machen. Dies war die tragiſche Erkenntnis Hebbels, und ſein Verhältnis zu Hegel war,

Digitized by Google

daß dessen optimistische Geschichtsidee sich in ihm zur Tragödie der Weltgeschichte verwandelte. Auch Hebbel ging wie Hegel und das junge Deutschland vom Augenblicke, seinem Augenblicke aus. Seine Dramen wollten nach eigenem Bekenntnis „künstlerische Opfer der Zeit" sein, indem sie an der Aufgabe, welche diese Zeit zu leisten hatte, mitwirken wollten. Denn das Motiv dieser Dramen war das soziale Problem, das die ganze Zeit sich damals gestellt hatte: das Nebeneinander der Menschen. In ihm, dem Dichter, war dies Problem in erster Reihe das Verhältnis der Geschlechter zueinander, von Mann und Weib. Aber er stellte, wie Hegel, den Augenblick unter den Gesichtspunkt der Ewigkeit und zeigte das Problem seiner Zeit als das ewige Problem des Menschentums, das ihm sein tragisches Geschick zu immer neuer, höherer Lösung auferlegt, weil immer zwischen der Lösung einer Zeit, einer Kultur und der ewigen, allgemeinen Idee der Welt ein Bruch besteht. An der Idee gemessen ist jede Form, die der Mensch dem Leben gibt, Vereinzelung und Abfall. Die Form einer jeden Zeit also, jede Kultur und jeder Stil des Daseins, muß untergehen und sterben, damit eine weitere, höhere Form sich bilden kann. Die Augenblicke, in denen eine alte Zeitform zerbricht und eine neue aufsteigt, sind die dramatischen und tragischen der Geschichte, und diese stellen Hebbels Dramen dar. Sie fügen sich auf solche Art zu einer gewaltigen Tragödie der Weltgeschichte zusammen, in der jedes einzelne Drama nur ein Akt ist. Denn die Entwicklung der Idee, der ewigen Vollendung, vollzieht sich nur durch immer neue Sprengung und Erweiterung eines Ringes, eines Kreises, einer Form, und nur aus Dissonanz und Dualismus gebiert sich eine neue Schönheit als Versöhnung. Hierin sah Hebbel seinen Unterschied von Goethe: daß Goethes Schönheit eine vor der Dissonanz, eine uranfängliche und zeitlos selige sei, die seine aber eine Schönheit nach der Dissonanz und eine sich unendlich neu aus Dissonanz gebärende.

Man sieht: das Drama Hebbels will in diesem, nur in diesem Sinne die Synthese der drei typischen Stile sein, daß es den Augenblick unter den Gesichtspunkt der zeitlosen und unendlichen Ewigkeit stellt. Aber in Wahrheit stellt dies Drama also dar: daß die Synthese niemals in einem einzelnen Geschlecht, in einer Zeit, in einem Stile sich vollziehen kann, sondern nur in der unendlichen Geschichte des Geistes.

Und dieses wirklich scheint die einzig mögliche Synthese, vorausgesetzt, daß man ihre Idee von dem allzu rationalen Element erlöst, das sie bei Hegel und bei Hebbel hat. Nicht die Entwicklung der Vernunft zu einem letzten, absoluten Ziel vollzieht sich in Geschichte, sondern die unendliche und schöpferische Verwandlung des einen, zeitlos ewigen Geistes. Nicht Stufen werdender Vollendung sind die Stile, sondern sie sind die immer neuen Offenbarungen des ewigen, vollendeten Menschentums in der Zeit. Diese schöpferische Verwandlung aber,

Digitized by Google

diese Geschichte des Geistes hat ihren Antrieb, ihr Motiv in jener inneren Polarität des Geistes, welche seine tiefste Eigentümlichkeit ist. Aus dem niemals endenden Kampfe seiner Triebe zur Vollendung und Unendlichkeit entsteht die immer neue Schöpfung und Verwandlung und die unendliche Verjüngung seines Lebens. Darum will und soll diese Polarität nicht durch die Kunst, durch keine Kunst und keinen Stil, aufgehoben werden und nicht in ihr zur absoluten Synthese kommen. Denn das Leben des Geistes wäre damit erschöpft. Es ist im Gegenteil das tiefste Recht und auch der tiefste Sinn der Kunst, daß sie sich in diesem letzten Widerspruch des Geistes immer wieder für einen Pol entscheidet und der Sucht entsagt, Vollendung und Unendlichkeit und damit alles in sich selbst zu schließen. Es ist gewiß die tiefste Tragik des Geistes, daß er nur in der Form der Geschichte die eine, ungeteilte Ewigkeit zu verwirklichen vermag. Aber es ist auch das Geheimnis des schöpferischen Lebens und der Gemeinschaft der Geschlechter und der Zeiten. Der Geist der Geschichte und die Geschichte des Geistes fordert die Entsagung.

Sie wird nicht nur von jedem Menschen und von jeder Zeit gefordert, sondern auch von einem jeden Volk. Der Rhythmus der Verwandlung und der Stile zieht sich durch jede nationale Literatur, denn er ist der ewig menschliche. Aber es gibt auch einen nationalen Stil, der durch all seine zeitlichen Verwandlungen hindurch sich selber gleich bleibt. Er gibt den gleichen und zu gleicher Zeit herrschenden Stilen der Nationen ein so verschiedenes Gesicht, daß etwa die deutsche Klassik auf die romanischen Nationen noch wie Romantik wirken konnte und dort auch Romantik bewirkte. Denn die romantische Strömung in Frankreich und Italien ist ohne die deutsche Klassik Goethes und Schillers nicht zu denken. Andererseits hat deutsche Dichtung, wo sie den Drang zur klassischen Form empfand — in der mittelhochdeutschen Blütezeit, dem Humanismus, dem Klassizismus des 18. Jahrhunderts, der Klassik Goethes und noch bei Platen und Stephan George—, die Hilfe anderer, südlicher Kulturen, Griechenlands, Italiens, Frankreichs, in Anspruch nehmen müssen, um das Ziel der klassischen Gestalt zu erreichen. Es ist von entscheidendem Gewicht, zu sehen, wo ein Volk ganz aus sich selber schafft und seine eigene Natur gestaltet und wo mit fremder Hilfe ein ideales Bild, das ihm vor der Seele steht. Denn dieses gibt die Antwort auf die Frage nach der nationalen Eigenart, dem nationalen Stil.

Die deutsche Natur ist ihrem innerlichsten Triebe nach romantisch. Wo sie sich ganz selber folgt, da stellt sie den unendlichen Geist über die vollendete Gestalt und Form.

Aber der Mensch ist nicht nur ein Wesen der Natur. Er hat den Trieb zum Ideal, das ihn hinausführt über seine eigene Natur, und dieser Trieb gehört ganz ebenso zu ihm wie jener andere der Natur. Wenn in der Geschichte der

Digitized by Google

deutschen Dichtung die Sehnsucht nach der Schönheit und Vollendung des Südens immer von neuem ausbricht und sich auch verwirklicht, so spricht sich hier der ideale Trieb des deutschen Geistes aus. Die griechische Form von Mensch und Kunst steht immer wieder vor der deutschen Seele, weil sie den Gegenpol der eigenen Natur bedeutet und also erst ihr Menschentum vollendet. Daß Goethe nach Italien gehen mußte, um von der Sonne des Südens die Reife der klassischen Kunst zu empfangen, dies ist wie ein Symbol des deutschen Schicksals, und dieses auch, daß seine klassische Vollendung aus Entsagung kam und er soviel von deutscher Natur auf dem Altar Apollos opfern mußte.

Digitized by Google

Nachwort

Niemand wird verkannt haben, wie tief dieses Buch der kunstgeschichtlichen Betrachtung Heinrich Wölfflins und besonders seinen Grundbegriffen verpflichtet ist. Es möchte selbst der Dank für so tiefgehende Wirkung sein, indem es den Beweis erbringt, daß diese Betrachtungsart nicht nur speziell für Kunstgeschichte gültig ist, sondern für Geistesgeschichte überhaupt. Wie jede wesenhafte, grundbegriffliche Erfassung der Geschichte diese allgemeine Gültigkeit besitzen muß. Sie wäre sonst nicht wahrhaft grundbegrifflich. Es verstand sich natürlich von selbst, daß diese Betrachtung in der Geschichte der Dichtung auf das ganze Menschentum und all seinen, nicht nur formalen, Ausdruck erweitert werden mußte. Es wird sich noch zeigen, daß auch Musik und Religion und jegliches Kultursystem sich so erfassen läßt und daß die grundbegriffliche Durchdringung der ganzen Geschichtswissenschaft die Geschichte des Geistes erst als das offenbar machen wird, was sie wirklich ist: die stilistische Verwandlung des einen Menschentums und seines Willens und seiner Kraft zur Ewigkeit. Dann wird diese Wissenschaft, der Nietzsche den Vorwurf machte, daß sie die mythenbildende, plastische Kraft des Menschen lähme, ja vernichte, den Sinn und die Sendung jeder geistigen Tätigkeit empfangen: sie selbst wird den Geist verewigen, indem sie ihn der in der Geschichte der Kultur zur Wirklichkeit werdenden Ewigkeit des vollendeten und unendlichen Menschentums teilhaftig macht. Sie selbst wird plastische Kraft empfangen.

Digitized by Google

Inhalt

	Seite
Grundbegriffe	5
Der Mensch	13
Der Gegenstand	86
Die Sprache	113
Rhythmus und Reim	141
Die innere Form	170
Tragik und Komik	226
Die Synthese	244
Nachwort	255

Digitized by Google